Neue

Zeitschrift für Musik.

Begründet von

Robert Schumann.

Redigirt von

Franz Brendel

unter Mitwirkung von Künstlern und Kunstfreunden.

Band 56.

Januar bis Juni 1862.

Mit Beiträgen

von

A. W. Ambros in Prag, M. Bechstein in Leipzig, F. Brendel in Leipzig, H. v. Bülow in Berlin, P. Cornelius in Wien, A. Dörffel in Leipzig, F. Dräseke in Dresden; R. Eitner in Berlin, O. H. Engel in Merseburg, P. Fischer in Zittau, G. Flügel in Stettin, R. Franz in Halle, F. Gerstenkorn in Prag, F. Gleich in Leipzig, C. Gollmick in Frankfurt a. M., A. W. Gottschalg in Tiefurth bei Weimar, H. Gottwald in Breslau, R. Günther in Leipzig, J. Handrock in Halle, L. Kindscher in Köthen, J. Kleinert in Grenzdorf in Schlesien, E. Klitzsch in Zwickau, L. Köhler in Königsberg, C. Kretschmann in Burg bei Magdeburg, E. Kulke in Wien, A. Kullak in Berlin, F. P. v. Laurencin in Wien, W. v. Lenz in Petersburg, F. v. Liszt in Rom, O. Lorenz in Winterthur, F. W. Markull in Danzig, A. Müller in Darmstadt, F. Müller in Weimar, G. Nauenburg in Halle, C. Petersen in Leipzig, R. Pohl in Weimar, H. Porges in Prag, F. Präger in London, C. Riedel in Leipzig, A. Ritter in Schwerin, A. G. Ritter in Magdeburg, K. Ritter in Venedig, G. Rochlich in Leipzig, Th. Rode in Berlin, J. Rühlmann in Dresden, H. Sattler in Oldenburg, R. Schaab in Leipzig, J. Schäffer in Breslau, E. Schelle in Paris, H. Schellenberg in Leipzig, Th. Schneider in Chemnitz, F. Schnell in Hannover, C. Schwarz in Berlin, C. Seiffert in Schulpforta, F. Sieber in Berlin, F. Sobolewski in Cincinnati, A. Serów in Petersburg, W. Stasoff in Petersburg, A. Stern in Jena, R. Viole in Berlin, R. Wagner in Bieberich, W. Weißheimer in Mainz, C. F. Weitzmann in Berlin, H. A. Wollenhaupt in New York, H. Zopff in Berlin, — und vielen Ungenannten.

Leipzig,
bei C. F. Kahnt.

Inhalts-Verzeichniss

zum 56. Bande

der neuen Zeitschrift für Musik.

I. Theoretisches und Geschichtliches.

Beethoven's, Ludwig van, Werke. Gesammtausgabe. Von Gustav Rochlich 78.

Bekanntmachungen, den „Allgemeinen Deutschen Musikverein" betreffend 108. 160.

Concertprogramme, die, des Musikvereins „Euterpe" zu Leipzig in der Saison 1861—62. 112.

Entstehung, die, und weitere Ausbildung der Tasteninstrumente. Nebst einem Anhang über den Fingersatz des 16., 17. und 18. Jahrhunderts. Von Robert Eitner 25. 33. 41.

Geschäftsberichte des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" 208. 215. 228.

Geschichte, zur älteren, des Clavierspiels. Von C. F. Weitzmann 77. 85.

Gluck's „Alceste" in Paris. Die Partitur. Von Eduard Schelle 1. 9.

Göthe-Mendelssohn's „Erste Walpurgisnacht" auf der Bühne. Von Richard Pohl 165.

Ideen und Themata. Von F. Brendel. Eine pädagogische Frage 194.
„ „ „ „ „ „ Unsere Musikschulen 222.

Illustrirte Musik. Von Richard Pohl 217. 229.

Notenstich, über den, der Orchesterstimmen. Von E. Klitzsch 209.

Oper, eine neue, im königl. Opernhause zu Berlin. Von Th. Rode 137.

Pariser Musikzustände während der Saison von 1861—62. Theater. Von Eduard Schelle 133. 189. 201.

Schumanniana Nr. 7: Die Schumann'sche Schule. III. Woldemar Bargiel. Zweiter Artikel 17.

Schumanniana Nr. 8: Die Schumann'sche Schule. IV. Johannes Brahms 93. 101. 109. 117. 125.

Staat, der, und die Kunst. Erster Artikel. Von F. Brendel 49. 61.
„ „ „ „ „ Zweiter „ „ „ „ 69.

Statuten des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" 173.

Stimmung, über die, der Instrumente im Orchester 64.

Symphonie und symphonische Dichtung. Eine Studie. Von Eduard Kulke 181.

Tempi, über die, in den letzten Werken Beethoven's. Ein Beitrag zur Lösung vermeintlicher Streitfragen 167.

Theater, das deutsche, von R. Wirsing. Von F. Brendel 141. 158.

Zeitgemäße Betrachtungen. Von F. Brendel. Extreme Anschauungen 185.

Zeitgemäße Betrachtungen. Von F. Brendel. Die Resultate der verflossenen Saison 194.

Zum neuen Jahre. Sonett. Von Rudolf Günther 1.

II. Correspondenzen.

Altenburg.

Abonnementconcerte 139. Singakademie 139. Orgelconcert von Thomas 148.

Amsterdam.

v. Bülow 67. Aufl. des „Prometheus" von Liszt 67. Concert von Berlyn 179.

Basel.

Kirchenconcert des „Gesangvereins" 38.

Berlin.

Matinée von Sgra. Brunetti 6. Monstre-Concert im Victoria-Theater 6. Sgra. Patti im Opernhause 6. 7. Abschiedsbenefiz-Vorstellung der Frau Herrenburg-Tuczek 6. Abonnementconcerte von Rob. Radecke 7. 83. 106. Abonnementconcerte von Liebig 7. 54. Letztes Auftreten des Frau Jachmann-Wagner 7. Symphonieconcerte im Opernhause 7. 30. 31. Matinée von H. Stiehl 7. Soiréen von Zimmermann und Stahlknecht 30. 39. 106. Opernhaus 30. 31. 82. 130. 137. 158. 171. 213. 223. Bülow's dritte Soirée 30. Soiréen von Lange und Oertling 30. 130. Laub'sche Quartettsoiréen 31. 159. Emil Naumann's „Mühlenhexe" an der Friedrich-Wilhelmstadt 31. L. Auer 31. Monstre-Concert der Berliner Männergesangvereine 39. Concert des Hrn. v. d. Osten 54. Concert von Flögel 54. Domchor-Concerte 54. 99. 106. Stern'scher Gesangverein 54. 147. R. Hasert 54. Concerte zum Besten des Gustav-Adolf-Vereins 82. 130. 159. Vocal- und Instrumentalconcert von v. Bülow 82. D. H. Engel's „Prinz Carneval" an der Friedrich-Wilhelmstadt 83. Kotzolt'scher Gesangverein 98. Concert von Laub 98. Concert von Joan Becker 99. Concerte der Singakademie 106. 147. Gesangverein „Melodia" 106. Th. Kullak's „neue Akademie der Tonkunst" 106. Concert von Heinr. de Ahna 106. Matinée zum Besten der Mühling'schen Stiftung 106. Matinée von Reinhard Richter 130. Gesangs-Conservatorium von Kotzolt 130. Concert von Golde 130. Stern'sches Conservatorium 131. Concert von Otto 131. Kroll's Theater 131. 213. Concert von Reményi 139. Concert von Papendik 147. Jul. Schneider's Gesangsinstitut 147. Friedrich-Wilhelmstädtisches Theater 213. Victoriatheater 213. Gartenconcerte 223.

Boston.

Kammermusik-Soiréen von Kreißmann, Leonhard und Eichberg 88.

Breslau.

Aufl. des Breslauer Orchestervereins 158.

Carlsruhe.

Emilie Genast 158. Opernnovität 168.

Chemnitz.

Singakademie-Concerte 31. 115. Soiréen von Mannsfeldt 31. 99. 148. Mannsfeldt'sche Abonnementconcerte 99. 148. Schneider's Kammermusik-Soiréen 99. Schneider's geistliche Musikaufführungen 99.

Darmstadt.

Virtuosenconcerte 15. Concert der Hofcapelle 15. Musikvereinsconcerte 37. Concert von Mangold 38. Frl. Wilhelmine Döring 38. Mannheimer Männerquartett 45. Jean Becker 45. Philharmonisches Concert 45. Hoftheater 45. Gastspiel Niemann's 91. Hofrath Kette 235.

Delitzsch.

Engel's „Winfried" 187.

Dresden.

Hoftheater 22. 187. Symphonieconcerte der Hofcapelle 22. 75. 186. Jean Becker 22. Das Conservatorium der Musik 46. Tonkünstlerverein 75. 186. 195. Schubert'sche Quartettsoiréen 75. Lauterbach'sche Quartettsoiréen 186. Matinée von C. Krebs 186. Concert von Rietz 186. Singakademie 186. A. Jaell und F. Laub 186.

Eßlingen.

Prüfungsconcert am Lehrerseminar 195. Concert zum Besten der Hinterlassenen Zöllner's 196.

Frankfurt a. M.

Eröffnung des neuen Concertsaales 5. Theater 12. 13. 187. Antritt Ignaz Lachner's als Theater-Capellmeister 13. Rühl'scher Gesangverein 21. 223. Friederich'scher Gesangverein 21. Opernverein von Schmidt und Lichtenstein 21. 146. Philharmonischer Verein 21. Museumsconcerte 21. Straußsche Quartettsoiréen 21. 145. Liederkranz 21. Die verbündeten Männergesangvereine 21. Virtuosenconcerte 21. 22. 114. 145. Liederkranz 145. Buhl's Matinéen 146. Concert- M. Ludw. Strauß 223. Concert im Theater 223. Cäcilienverein 223.

Freiburg in Breisgau.

Theater 115.

Glückstadt.

Ramann'sches Musikinstitut 158.

Görlitz.

Aufs. des Musik-Dir. Klingenberg 123.

Halle.

Quartettsoiréen 56. 115. Aufs. der Singakademie 115. Orchestervereinsconcert 147. Kirchenconcert 148.

Hanau.

Sängerbund 211. Oratorienverein 211. Instrumentalverein 211.

Hannover.

Concert von Frl. Tina Hey 147.

Jena.

Akademische Concerte 36. 55. 123. Soiréen für Kammermusik 37. 123. Soirée von Hrn. und Frau v. Bronsart 37. Concert zum Besten des studentischen Gustav-Adolf-Vereins 37.

Königsberg.

Verschiedenes 158. Virtuosenconcerte 213.

Leipzig.

Orchester-Pensionsfonds-Concert 6. Gewandhausconcerte XI. 14. XII. 22. XIII. 29. XIV. 38. XV. 45. XVI. 65. XVII. 74. XVIII. 82. XIX. 90. XX. 98. Quartettsoiréen im Gewandhause (zweiter Cyklus) I. 14. II. 29. III. 45. IV. 82. Akademischer Gesangverein „Arion" 30. Euterpe-Concerte VII. 30. VIII. 53. IX. 74. X. 90. XI. 105. Aufführungen des Riedel'schen Vereins 38. 106. Concert des Hrn. v. Bronsart 46. Concert im Gewandhause zum Besten der Armen 58. Pauliner-Concert 65. Soirée zum Besten des Vincentius-Vereins 66. Hauptprüfungen im Conservatorium 105. 138. Soirée von J. Stockhausen 106. Concerte des Dilettanten-Orchestervereins 122. 234. Charfreitags-Aufführung 138. Abendunterhaltung im Conservatorium 157. Gastspiel des Frl. Artôt am Theater 171. Concert der Singakademie 205. Matinée von Jean Vogt 205. Orgelconcert von Thomas 222.

London.

Concert von Josephine Bondy 214.

Löwenberg.

Verschiedenes 80. Seifriz' Wirken 80. Die fürstliche Capelle und deren Aufführungen der neueren Zeit 81. Tod des Kammermusikus Oswald 235.

Magdeburg.

Aufs. der Missa solemnis 22.

Meiningen.

Theater 91. Concert von Carl Müller 158. Quartettsoirée der Gebr. Müller 158.

Merseburg.

Gesangvereinsconcerte 195. Quartettsoiréen 195.

New York.

Philharmonische Concerte 121. 232. Soiréen von Mason und Thomas 122. 233. Verschiedenes 122. Soiréen von Miles und Mollenhauer 233. Th. Thomas 233. Gottschalk 233.

Oldenburg.

Symphonieconcerte der Hofcapelle 233. Singverein 234. J. Brahms 234.

Paris.

Concert im Conservatoire zum Besten des Cherubini-Denkmales 13. Große Oper 13. Gounod's „Königin von Saba" 88. Concerte von Clara Schumann 114. 131. Halévy's Begräbniß 114. Pasdeloup's Concerte 131. 139. Conservatoire-Concerte 139.

Pest.

Quartettsoiréen von Huber und Reményi 15. A. v. Adelburg 15. 187. Opernnovitäten 15. 123. 167. Literarisches 15. 123. Verschiedenes 15. Virtuosenconcerte 123. Aufs. des „Paulus" 159. 187. Philharmonische Concerte 187.

Prag.

Tonkünstlerverein 72. Theater 73. Virtuosenconcerte 73. Cäcilienverein 73.

Regensburg.

Soirée des Grafen Du Moulin 39. Concert des Grafen Du Moulin 147. Verschiedenes 147.

Schwerin.

Soirée für Salon- und Kammermusik 14. Abonnementconcert der Hofcapelle 14. Localkritik 14.

Stockholm.

Opernnovität 171. 204.

Weimar.

Hofconcerte 23. 184. Die Hofcapelle 28. Hoftheater 28. 185. Abonnementconcerte der Hofcapelle 28. 170. Concert des Männergesangvereins „Germania" 29. Virtuosenconcerte 29. 35. 86. Montag'scher Gesangverein 36. 185. Prüfung im Seminar 158. Kammermusik-Soiréen 170. Concert des Lesekranzes 170. Französische Sängergesellschaft 170. Liedertafel 170. R. Pflughaupt's historisches Clavierconcert 185.

Wien.

Philharmonische Concerte 12. 66. 114. 120. Musikvereins-Gesellschafts-Concerte 19. 89. 96. 120. 192. Orchestervereins-Concerte 20. 114. 220. Euterpe-Concerte 20. 192. 221. Stegmaier'sche Singakademie

20. 66. 184. 198. Hoffmann'sche Quartettsoiréen 46. Virtuosenconcerte 55. 184. 192. 221. Hellmesberger'sche Quartettsoiréen 55. 183. L. A. Zellner's historische Concerte 89. 96. Hofoperntheater 90. 91. 114. 212. Aufl. des „Paulus" 183. Monstre-Concert 184. J. Offenbach 192. Kirchenconcert 220. Concert der Zöglinge des Conservatoriums 220. Prüfungsconcert der Pirkhert'schen Musikschule 221. Novitätenabende im Salon Haslinger 221.

Zwickau.

Musikvereinsconcerte 214. Abonnementconcerte 214. Kammermusik-Soiréen 214. Musikalische Zustände 214.

III. Recensionen.

Abt, Franz, Op. 152. Fünf Chorgesänge 129.
Adam, C. F., Op. 20. Sechs Lieder 128.
Alsleben, Jul., Abriß der Geschichte der Musik 27.
Anger, L., Op. 10. Sechs Lieder 128.
Apel, E., Op. 19. Le Temps de la Jeunesse 163.
Appel, Carl, Op. 17. Gegrüßt seist du in Liebe 57.
Auswahl der beliebtesten englischen, schottischen und irischen Gesänge Nr. 13. 59.
Bach, J. S., Duett mit Begleitung des Pianoforte bearb. von Rob. Franz 150.
Bach, O., Op. 10. Duo 162.
Baumfelder, Fr., Op. 30. Jugendalbum
— — —, Op. 61. Confidence } 163.
Becker, D. G., Op. 17. Grande Sonate 162.
Beethoven, L. van, Adelaide zu vier Händen 59.
Belcke, Friedrich, Wie wohl ist mir, o Freund der Seele 59.
Berens, H., Op. 6. Trio
— — —, Op. 60. Preis-Sonate } 199.
— — —, Op. 69. Rosen- und Dornenstücke
— — —, Op. 71. Mazurka romantique } 151.
Bergk, M. Joh., Op. 3. Deutschland 59.
Bertelsmann, C. A., Op. 43. Nocturne fantastique 163.
Blumner, Martin, Op. 9. Sechs Lieder für vierstimmigen Männerchor 57.
— — —, Op. 10. Sechs Lieder für gemischten Chor 57.
Bonewitz, J. H., Op. 17. Divertissement 58.
Bönicke, H., Op. 6. Vier Lieder für Männerstimmen 57.
Brachthuizer, J. D., Nouvelle Méthode pour le Piano à l'aide de Transpositions 52.
Bradsky, Th., Op. 9. Drei Lieder 59.
Brauer, Fr., Op. 11. Sonatine 59. 179.
— — —, Op. 14. Jugendfreuden
— — —, Musikalischer Jugendfreund
— — —, Leichte und angenehme Uebungsstücke } 59.
Brunner, C. T., Op. 68. Vier Märsche } 59.
— — —, Op. 83. Canzonetta von Rossini
— — —, Op. 390. J. B. Cramer's Pianoforteschule
— — —, Op. 393. Drei Kindersonaten } 150.
— — —, Op. 394. Das Kinderfest
Bülow, Hans v., Cadenzen zum vierten Clavierconcert von L. v. Beethoven 191.
Burckhardt, Salomon, Op. 70. Etudes élégantes 162.
Bürgel, Constantin, Op. 1. Vier Gesänge 161.
Cherubini, L., Blanche de Provence 58.
Chwatal, F. X., Op. 159. Volkslieder-Album } 59.
— — —, Op. 160. Kinderball
— — —, Op. 163. Volkslieder-Album 163.
Commer, Franciscus, Op. 53. Missa 226.
Czerny, Carl, Op. 807. Grande Collection de nouvelles Etudes 151.
Daase, Rud., Op. 109. Pensez-à-moi 163.
Damrosch, Leop., Op. 6. Drei Lieder 144.
— — —, Op. 9. Concertstück im Charakter einer Serenade 179.
David, Ferd., Op. 41. Nachklänge 162.
Dehn, C. W., Harmonielehre 203.
Delioux, Ch., Op. 57. Les Almées 163.
Dessauer, Jos., Op. 64. Sechs Gesänge 161.
Dreyschock, Alexander, Etude 150.
Eblert, L., Zwei Lieder für gemischten Chor 57.
Elze, Theodor, Op. 10. Große Sonate 162.
Engel, D. H., Op. 36. Fröhliche Kinderwelt 162.
— — —, Op. 39. Fünf Wanderlieder 128.
Euterpe. Sammlung mehrstimmiger Lieder Nr. 9. 57.
Fahrbach, Jos., Op. 47. Album für Flötenspieler 60.
Feuillets d'Album 199.
Fink, Chr., Op. 15. Lieder für vierstimmigen Männerchor 57.
Franz, Robert, Op. 34. Sechs Lieder } 144.
— — —, Op. 35. Sechs Gesänge
Gallrein, Jul., Op. 9. Fliegende Blättchen 150.
Genée, Richard, Op. 60. Das rechte Lied 57.
Gerber, Charles, Op. 6. Valse-Caprice brillante
— — —, Op. 8. Frühlingsblumen } 161.
— — —, Op. 10. Chanson bohème
Geyer, Flodoard, Musikalische Compositionslehre 43.
Dazu: Replik 81. Antireplik 97.
Gottwald, Heinrich, Op. 3. Sei mir gnädig 227.
Grädener, Carl G. P., Op. 28. Sonate } 218.
— — —, Op. 43. Fliegende Blättchen im Kinderton 3. Heft
Greger, Carl, Op. 10. Domine salvum fac Regem 129.
Greßler, Franz Albert, Op. 46. Gesänge der Völker 163.
Grünberger, Ludwig, Op. 4. Vier charakteristische Stücke 152.
Grützmacher, Fr., Lieder ohne Worte 58.
Hallberger's Prachtausgabe der Classiker 51—60. Lief. 58.
Hamm, J. Val., Op. 167. Das arme Herz 59.
Hartmann, Ludwig, Op. 5. Der Geisterkönig } 144.
— — —, Op. 6. Sechs Lieder
Hartwig, Aug., Op. 1. Drei vierstimmige Gesänge 57.
Häser, Carl, Op. 1. Der Wald 59.
Haydn, Jos., Symphonien für Pianoforte zu vier Händen Nr. 4, 36, 40. 58.
Hentschel, Th., Die drei Reiche der Natur 59.
Heuchemer, Joh., Op. 8, Sechs Lieder 129.
Hiller, Ferd., Op. 62. Gesang Heloisens und der Nonnen am Grabe Abälards 227.
Hol, Richard, Op. 24. Nachtwache der Liebe } 161.
— — —, Op. 26. Drei Gesänge
Hoppe, W., Der erste Unterricht im Violinspiel 151.
Hüllweck, Ferd., Exercices pour Violon 151.
Jacob, Fr., Jugendträume 58.
Jungmann, Louis, Op. 12. Scherzo
— — —, Op. 13. Variationen über ein Originalthema } 161.
— — —, Op. 14. Phantasiestücke
Kania, Emanuel, Op. 10. Grand Polka brillant
— — —, Op. 11. Deux Romances
— — —, Op. 12. Capriccio } 199.
— — —, Op. 17. Grande Polonaise
Kerling, Sigmund, Lieder und Gesänge 59.
Keudell, Robert v., Op. 1. Lieder für gemischten Chor 129.

Kiel, Fr., Op. 14. Große Polonaise } 58.
— — —, Op. 15. Melodien }
— — —, Op. 18. Zehn Pianofortestücke 179.
Klassische Kirchenmusik für das Pianoforte zu vier Händen 59.
Klauwell, Ad., Op. 36. Melodien-Album 59.
Klein, Bernh., Religiöse Gesänge 162.
Knorr, Jul., Führer auf dem Felde der Clavierunterrichts-Literatur 4.
Köhler, L., Op. 116. Aufmunterung zum Fleiße } 150.
— — —, Op. 117. Die goldene Jugendzeit }
— — —, Franz Schubert's Lieder für das Pianoforte 179
— — —, Der Clavierunterricht. Zweite Aufl. 231.
Kontski, Anton v., Op. 200. Wilhelmus-Krönungsmarsch 227.
Krebs, C., Op. 141. Caprice fantastique 227.
Krejci, Jos., Op. 29. Veni sancte Spiritus 227.
Kücken, Fr., Op. 33. Wiegenlied 129.
Kullak, Th., Op. 110. Mazurka-Caprice 199.
— — —, Réminiscences de l'opéra Christine 58.
Laub, Ferd., Op. 8. Polonaise de Concert pour le Violon 179.
Lebebur, Carl v., Tonkünstler-Lexikon Berlins 52.
Leschetizky, Th., Op. 25. Impromptu 58.
Leutner, Albert, Op. 42. Festouvertüre 163.
Lipinski, Charles, Op. 34. Deux Impromptus 149.
Liszt, Franz, Künstler-Festzug } 149.
— — —, Aus Richard Wagner's „Lohengrin" }
Lorberg, Paul, Op. 4. Zwei Clavierstücke 58.
Löschhorn, A., Op. 77. Fantaisie-Caprice } 199.
— — —, Op. 78. Polonaise brillante }
Markull, F. W., Op. 75, 76, 77. Drei Sonaten 163.
Marschner, Heinrich, Op. 193. Grand Duo 162.
Mayer, Charles, Op. 168. Neue Schule der Geläufigkeit 60.
Meinardus, Ludw., Op. 12. Duo Nr. 2. 162.
Meyerbeer, G., Freundschaft 57.
— — —, Krönungsmarsch arr. v. Th. Kullak 227.
Mikuleczo, Karola, Op. 8. Dwa Polonezy 163.
Mikuli, Ch., Op. 7. Polonaise pour trois Violons 151.
Möhring, F., Op. 46. Deutsche Kriegs- und Soldatenlieder 162.
Morganti, Giovanni, Op. 10. Eco delle Riviere di Genova 163.
Mozart, W. A., Op. 47. Sonate (C moll) 149.
Müller, W. A., Op. 112. Sechs Sonaten 59.
Neswadba, Jos., Die Spröde 59.
Nickerl, Ottokar, Erwartung 163.
Oesten, Th., Op. 181. Réminiscences d'Opéras Nr. 3. 152.
Pacher, J. A., Op. 68. Wanda-Mazurka 227.
Petersen, Motette für gemischten Chor 59.
Peterwitz, G., Zwei Männerchöre 57.
Pianoforte-Album zu vier Händen 58.
Püschel, Julius, Elementar-Clavierschule 150.
Raff, J., Cachoucha-Caprice 58.
Ramann, Lina, Technische Studien 2. Heft 151.
Reichel, Ad., Harmonielehre 210.
Reinecke, Carl, Op. 26. Zwei Lieder 59.
Reiß, Carl, Op. 5. Drei Lieder 59.
Reißmann, A., Op. 11. Sechs Chorlieder 57.
— —. —, Das deutsche Lied in seiner historischen Entwickelung 87.
Rubinstein, N., Deux Feuilles d'Album 58.
Saligny, Constantin de, Op. 1. Fleurs Romanes }
— — —, Op. 2. La Graziosa } 188.
— — —, Op. 3. L'Amabilité }
— — —, Op. 5. La Montagnarde }
Saran, A., Op. 3. Drei Polonaisen 119.
Satter, Gustav, Cinq Caprices fantastiques 58.
Scheffen, Richard, Tarantelle 152.
Schondorf, Johannes, Op. 10. Handwerksburschen-Wanderlied 57.
Schulz-Weida, Jos., Op. 31. Drei Lieder 129.
— — —, Op. 65. Was der Mond belauscht 152.
Schütze, Fr. Wilh., Generalbaß für Dilettanten 50.
Seifriz, Max, Musik zu Schiller's „Jungfrau von Orleans" 4.
Sérieux, Charles, Op. 2. La Danse des Elfes }
— — —, Op. 18. La Cascatelle } 151.
— — —, Op. 25. Trois Mazurkas }
Sering, Fr. W., Op. 30. Concordia 162.
Solle, Friedrich, Praktische Violinschule 151.
Speer, W. F., Op. 8. Frühlingsgruß 152.
Spohr, Louis, Concertos pour le Violon Nr. 2, 7, 8. 149.
Stade, W., Hymnus nach dem 65. Psalm 191.
Tacitus, C. J., Galopp 152.
Tausch, Julius, Op. 6. Sechs Lieder 145.
Tours, Berthold, Cinq Morceaux caractéristiques 149.
Vierling, Georg, Op. 27. Sechs Gedichte 144.
Vincent, Heinr. Jos., Die Einheit der Tonwelt 51.
Wallace, W. V., Op. 81. Nr. 2. Vierte Concertpolka } 227.
— — —, Op. 89. La jolie Irlandoise }
Weber, Carl Maria v., Op. 53. Singet dem Gesang zu Ehren 57.
Wehle, Charles, Op. 27. Il Bacio 227.
Wienskowitz, Emanuel, Lehrbuch zur schnellen und gründlichen Erlernung des Clavierspieles 150.
Wohlfahrt, Heinr., Sonatenkränzchen 59.
Würfst, Rich., Op. 37. Concert für die Violine 179.
Zarzycki, Alex., Op. 1. Trois Poésies musicales } 199.
— — —, Op. 3. Elégie, Prière, Plainte }
Zeising, Ad., Die Reise nach dem Lorbeerkranze 219.

IV. Tagesgeschichte.

Personalnachrichten von: Franz Abt 8. — Désirée Artôt 123. 148. — K. Baranowski † 140. — Beck 32. 223. — J. Becker 39. 107. 140. 159. 214. — Behrt † 132. — Bellmann † 23. — F. Bendel 115. — Elvira Berghaus 31. 206. — Amélie Bibb 123. — v. Biedenfeld † 224. — M. Bimmer 107. — A. Blaßmann 235. — Frl. Bochkoltz-Falloni 107. — J. Böhm 76. — L. Boieldieu † 132. — A. Boucher † 23. — Mrs. Bradshaw † 91. — Brandt 91. — Frl. Brenner 39. — H. v. Bronsart 235. — Ingeborg v. Bronsart 140. — A. Buhl 31. — H. v. Bülow 15. 32. 47. 99. 235. — Bürde-Ney 76. 91. 172. — Frl. Butschek 107. — Castelli † 56. — Chabbert 148. — J. Cohen 15. — P. Cornelius 206. — Frau Csillag 39. — J. Czapek 215. — A. Dancla † 67. — Davidoff 83. 123. 140. — A. Dreyschock 8. 47. — Graf Eduard Du Moulin 215. — Luise Duftmann-Mayer 140. 206. — Eichberger † 100. — D. H. Engel 67. 207. — Ernst 15. — Ferenczy 188. — A. Fétis 140. — Frl. Fischer v. Tiefensee 107. — P. Fischer 115. — Fischer 224. — Flemming 132. — Sophie Förster 132. 223. — Th. Formes 172. — Fröhlich † 32. — N. W. Gade 56. 207. — J. Gallrein † 8. — Henriette Garthe 124. — Marie Gärtner 39. — Gebhardi 56. — J. N. C. Götze † 23. — Ch. Gounod 123. — C. Gräbener 8. — A. Graffigna 107. — Grün 224. — F. Grützmacher † 84. — Adelheid Günther 132. — Haase-Capitain 31. — L. Hahnemann † 8. — Halévy † 107. — Cornelie v. Hallosy 39. — B. Hamma 215. — Frl. Hänisch 223. — Harriers-Wippern 172. 206. 223. — G. Hartmann 224. — Emilie Hasert 132. — R. Hasert 123. 132. — Stephen Heller 56. — C. Hering 56. — v. Herzberg 224. — C. Heß 31. — F. Hiller 188. — v. Holten 47. — J. Jachmann-Wagner 28. — A. Jaell 7. 40. 123. — Jauner-Krall 56. 115. 140. 172. 214. — E. Kania 107. — Frl. Kirch-

ner 7. — Feri Kletzer 214. — v. Könneritz 100. — Louise Köster 206. — Kotzolt 224. — A. Krause 207. — F. Lücken 207. — Landwehr 235. — Laub 107. 123. — Leop. Lenz † 235. — J. Lipinski † 15. — Liszt 91. 99. 140. — Lotto 8. 140. — Pauline Lucca 23. 235. — Heinr. Lützen 8. — v. Lüttichau 76. — Marpurg 23. — Frl. Martin 188. — Masina 148. — Matius-Braunhofer 172. — W. Mayer 124. Mayseder 76. — Merelli 23. — Jenny Meyer 7. 31. — Lina Meyer 223. — Meyerbeer 99. 148. — Frau Michaeli 56. — Frl. Mil 188. — Monasterio 23. — Morini 7. 47. — Marie Mösner 47. — C. Müller 207. — Gebr. Müller 99. — Nabich 91. — E. Naubin 67. — J. Nestroy † 207. — Niemann 75. 100. 140. 224. — Nikolski 83. — Nottes † 76. — Nyrop 91. — J. Offenbach 67. 83. — v. Osten 23. — Adelina Patti 7. 23. — E. Pauer 67. 124. — H. v. Perglas † 215. — Sophie Pflughaupt 140. — Graf v. Platen 224. — Gräfinnen v. Ponta 23. — E. Proske † 15. — Rappoldi 107. — Th. Ratzenberger 107. — Rauchschindel 215. — H. Reiß 188. — Robicek 188. — Robinson 188. — Röckel 23. — A. Rubinstein 123. — N. Rubinstein 214. — Frau Cämann de Paez 124. — San Giovanni 115. — Schindelmeißer 100. — F. Schmid gen. Walter † 56. — G. Schmidt 23. — Alexander Schmit 224. — Alois Schmitt 83. — Schnorr von Carolsfeld 99. — Scholz 224. — H. Schönchen 15. — Schröder 224. — J. Schulhoff 206. — Clara Schumann 75. 140. 206. — H. Seeling † 207. — J. Seiß 224. — E. Seydelmann 56. — Seyffert 172. — R. Sipp 99. — F. Skraup † 67. — W. Stade 196. — H. Stecher 207. — H. Steglich † 67. — Emilie Steinfeldt 47. — Steinmüller † 132. — A. Stern 215. — J. Stockhausen 140. — Stolzenberg 223. — A. Sullivan 196. — Henriette Sulzer 99. — W. Taubert 159. — C. Tausig 159. 206. — W. Telle † 215. — Tescher 91. — S. Thalberg 172. 206. — Thierbach 207. — Tichatschek 15. 23. 31. 56. 132. 140. 196. — J. N. Tröndlin † 132. — Tschirch 7. — G. Vaez † 107. — Vecchi † 188. — Verdi 67. — Viardot-Garcia 140. — G. Vierling 56. — J. Vogt 148. 196. 207. — Wachtel 83. 99. — Rich. Wagner 23. 67. 75. 187. — Weidemann 188. — M. Weinkopf † 107. — H. Weintraub 124. R. Willmers 107. — A. Winterberger 206. 207. — F. Young 56. 140. — C. Zabel 40. — A. Zarzycki 107. — Johanna Zimmermann † 67. — A. Zöllner † 91.

Aufführungen, Musikfeste in: Aachen 224. — Amsterdam 56. 83. — Augsburg 100. — Bamberg 206. — Barmen 23. 56. 115. — Bautzen 39. 148. — Berlin 23. 39. 47. 67. 83. 100. 124. 172. 188. 235. — Bonn 99. — Bremen 7. — Breslau 100. — Carlsruhe 23. — Cassel 15. 56. 100. — Celle 67. — Chemnitz 99. — Chur 132. — Cöln 39. 47. 100. 124. 196. 206. 235. — Danzig 76. — Darmstadt 148. 148. 206. — Delitzsch 132. — Dresden 23. 39. 56. 67. 76. 83. 83. 115. 115. 148. — Erfurt 7. — Frankfurt a. M. 39. 67. 67. 91. 140. 206. Gera 132. — Gießen 206. — Görlitz 15. — Grimma 235. — Hamburg 67. — Hirschberg 124. — Jena 83. 206. — Kreuznach 75. — Langenbielau 206. — Leipzig 91. 99. 99. 132. 196. — Lille 206. — Löbau 140. — London 172. 214. — Löwenberg 39. 76. — Magdeburg 56. — Mainz 15. 47. — Meißen 56. 140. — München 107. — Naumburg a. S. 15. — Neustadt a. O. 115. — Neustadt-Eberswalde 224. — Offenbach 75. 206. — Paris 31. 39. 67. 67. 76. 83. 91. 100. 124. 206. — Pest 206. — Plauen 206. — Prag 115. 206. — Regensburg 148. — Riga 100. — Rostock 206. — Speier 206. — Stralsund 23. — Straßburg 206. — Stuttgart 124. 206. — Wien 47. 83. 100. 107. 115. 140. — Worms 39. — Zittau 148. 214. — Zwickau 56.

Neue und neueinstudirte Opern von: Abert 47. 196. 235. — A. Adam 124. — Alary 8. — Auber 56. 76. — Balfe 15. — Barbieri 196. — J. Beer 39. 172. — J. Benedict 107. — Berlioz 47. — J. J. Bott 115. 132. — Chemin-Petit 100. — Chiaramonte 67. — Conradin 56. — Fél. David 207. — Donizetti 56. 83. — Dupont 39. — Eckert 23. — Engel 56. 91. — Flotow 23. 47. 215. 215. — v. Gatterburg 39. — Genée 39. 67. — Gevaert 196. — Gluck 23. — Gounod 8. 39. 47. 67. 215. — Gouvy 148. — Gregoir 124. — Grisar 83. 115. — Halévy 215. — G. Härtel 56. — F. Hiller 67. 235. — Langert 23. — Lefebure-Wely 8. — Lortzing 224. — Marschner 23. 39. — Maurer 39. — Méhul 15. — Mendelssohn 23. 56. — Meyerbeer 67. 224. — Moniuszko 207. — Monsigny 224. — Mozart 15. 56. 67. 76. — Nagiller 8. — Nohr 124. — Offenbach 206. — A. Rubinstein 76. 140. 207. — Schenk 115. — G. Schmidt 107. — Franz Schubert 56. — Straup 15. — Spohr 89. — Spontini 76. — J. Strauß 132. 148. — Verdi 172. 215. — R. Wagner 15. 23. 31. 32. 47. 67. 100. 100. 107. — Westmeyer 47. — Zenker 235.

Musikalische Novitäten: Auber, D. F. E., Ouverture zur Eröffnungsfeier der Londoner Industrieausstellung 196. — Beethoven, L. v., Op. 1, 3, 18, 29, 91. 172. — Döring, H., Lyrische Stücke 47. — Händel, G. F., Trauerhymne und Alexanderfest 172. — Jaell, A., Drei Stücke aus R. Wagner's „Tristan und Isolde" 67. — Liszt, F., Spinnerlied aus R. Wagner's „Fliegendem Holländer" 172. — Liszt, F., Walzer aus Gounod's „Faust" 172. — Liszt, F., Prometheus, symphonische Dichtung. Vierh. Arr. 207. — Liszt, F., Faust-Symphonie. Arr. für zwei Pfte 207. — Marlull, F. W., Mozart-Album 8. — Meyerbeer, G., Festouverture im Marschstyl 196. — Schubert, Franz, Der häusliche Krieg, Clavierauszug 15. — Schumann, Rob., Davidsbündler-Tänze. Dritte Ausgabe 207. — Schumann, Rob., Skizzen für den Pedalflügel. Vierh. Arr. v. A. Horn 207. — Schumann, Rob., Drei Clavierstücke. Vierh. Arr. v. A. Horn 207. — Schumann, Rob., Es dur-Quartett (erster Satz). Transscr. für zwei Pfte 207. — Schumann, Rob., Drei Gesänge aus den Quartetten für gemischten Chor. Bearb. f. eine Singst. m. Pfte v. A. Holländer 207. — Schumann, Rob., Andante und Variationen für zwei Pfte. Arr. f. ein Pfte zu vier Händen 207. — Tausig, Carl, Nouvelles Soirées de Vienne 235. — Vogt, Jean, Die Auferweckung des Lazarus 172. — Witt, Th. de, Motetten von Palestrina 235.

Literarische Notizen: Andries, J., Handbuch der Geschichte der Musik 107. — Benedix, Roderich, Das Wesen des deutschen Rhythmus 172. — Chrysander, F., Jahrbücher für musikalische Wissenschaft 47. — Fétis, F. J., Biographie universelle des musiciens. Dritter Band. Zweite Auflage 235. — Genast, Ed., Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers 215. — Kade, Otto, Biographie des Matthäus le Maistre 207. — Köchel, L. v., Chronologisch-thematisches Verzeichniß sämmtlicher Tonwerke Mozart's 207. — Köhler, Louis, Der Clavierunterricht, Studien, Erfahrungen und Rathschläge. Zweite Auflage 47. — Mendelssohn-Bartholdy, F., Reisebriefe. Dritte Auflage 196. — Mettenleiter, Biographie Jos. Haydn's 47. — Schmidt, M. H., Gesang und Oper. Drittes Heft 188. — Schubert, F. L., Katechismus der Musikinstrumente 235. — Sutherland Edwards, History of the opera 67. — Teichmann, Geschichte des königl. Hoftheaters in Berlin 47. — Viardot-Garcia, Pauline, Classische Studien-Gesangsschule 132. — Wallace, Lady, F. Mendelssohn-Bartholdy's „Reisebriefe" ins Englische übers. 224.

Artistische Notizen: Dantan, Marmorbüste Rossini's 188. — Halévy, Frau, Büste von J. E. F. Halévy 207. — Precki, Gypsstatue des Canonikus Proske 172.

V. Vermischtes.

Adresse an den französischen Staatsminister in Folge der Ernennung Emil Perrin's zum Director der Opéra comique 48. — Akustische Beobachtungen im Londoner Industriepalaste 225. — Altböhmische Musikinstrumente im Prager Museum 40. — Auber's Marmorbüste im Pariser Conservatorium 16. — Bach, Seb., in den Pariser Conservatoire-Concerten 100. — Bacher's in Wien „Geschichte des kaiserlichen Musikgrafenthums" 68. — Baden-Badener Saison 159. — Berichtigung der Baseler Correspondenz in Nr. 5. 67. — Berichtigung der Dresdner Correspondenz in Nr. 9. 92. — Berichtigung der Wiener Correspondenz in Nr. 14. 159. — Berliner Opernhaus, dessen Thätigkeit im Jahre 1861. 84. — Blüthner'sche Pianofortefabrik in Leipzig 56. — Böhmische Musikanten zur Londoner Ausstellung 224. — Bott, J. J., auf die Entgegnung Th. Rode's in Nr. 21. 208. — Boucher, Alexander, am Madrider Hofe 68. — Broadwood, Thomas, gestorben 48. — Concerts populaires in Toulouse 100. — Conservatoriumsneubau in Wien 226. — Coussemacker's Auffindung einer Messe, componirt im 13. Jahrhunderte 116. Danhauser's Bild „Liszt in seinem Salon in Paris" 32. — Delécluze über die Pariser Musikzustände 40. — Donizetti's „Lucrezia Borgia" in Rom 47. — Dresdner Hoftheater wegen des Austretens der Elbe geschlossen 47. — Dresdner Lehranstalt für Musik vom Könige subventionirt 116. — Entgegnung Th. Rode's auf eine Berliner Correspondenz in Nr. 20. 188. — Erklärung des Dresdner Correspondenten bezüglich eines Irrthumes in der Correspondenz in Nr. 9. 100. — Fernlorn's Beethoven-Moment 226. — Fischer, Paul, als Cantor und Gymnasiallehrer in Zittau 132. — Frankfurter Conservatorium 159. — Friedländer's, Jul., erhabene Notenplatten 225. — Gay's Bettler-Oper 197. — Genast, Emilie, von der Königin von Holland beschenkt 84. — Gothaer Hoftheater eröffnet 32. — Gounod, biographische Notiz 40. — Grimm, Carl, in Berlin, durch ein Streichquartett auf der Londoner Ausstellung vertreten 107. — Halévy's Denkmal 124. — Halévy's Oper „Noah" 148. — Handelsvertrag, deutsch-französischer, bezüglich musikalischer Instrumente 198. — Hanslick's Ernennung zum Jurymitglied bei der Londoner Ausstellung 47. — Hasselt-Barth, Frau v., gründet in Mannheim eine Gesangsschule 84. — Herold's, L. J. F., Wittwe gestorben 23. — Jenny Lind-Spital in Norwich 23. — Journal des Pianistes 23. — Journalschau: Die „Cölnische Zeitung" über das niederrheinische Musikfest 224. — Die „Deutsche Musikzeitung" über zwei Aufsätze in den „Anregungen" 188. — Die Londoner „Times" über Liszt 207. — Die Wiener „Recensionen" über die Vorführung von Novitäten 172. — Kreißle's, H. v., Biographie Franz Schubert's in zweiter Auflage 40. — Lagrange, deren Statue im königl. Theater zu Madrid 124. — Leipziger Meßmusik 198. — Leipziger Theaterneubaufrage 198. — Lemböck in Wien, durch ein Streichquartett auf der Londoner Ausstellung vertreten 100. — Lorini's Operngesellschaft aufgelöst 47. — Mainzer Stadttheater 198. — Marggraff, Hermann, über das Verhältniß der auf Universitäten gebildeten Männer zur Kunst 76. — Marschner-Denkmal betr. 23. 24. 67. — Marschner's Geburtshaus 40. — Marschner's Geburtsjahr betr. 16. 24. — Marschner's „Templer und Jüdin" in Berlin 56. — Mathiä's Büsten von Beethoven, Gluck, Mozart und Palestrina 116. — Mendelssohn's „Paulus" auf einem Dorfe bei Erfurt aufgeführt 140. — Meyerbeer's „Hugenotten" in Rostock mit vierfacher Besetzung der Partie des Raoul 15. — Mittelrheinisches Musikfest in Darmstadt 40. — Mozart's „Don Juan" in Madrid 91. — Mozart's „Don Juan" in Wien 48. — Müller's, Wenzel, Wittwe in Wien 207. — Musikalische Vorbereitungen für die Eröffnungsfeier des Londoner Ausstellungsgebäudes 48. — Musikschule in Petersburg 15. — Niemann-Scholz'scher Streit 47. — Nizza, von Ernst und Halévy besucht 48. — Novitäten an den Pariser Hauptbühnen 67. — Oper, deutsche, in Rotterdam 8. — Orchesterstimmung betreffend 23. 107. 140. 207. 225. — „Ostdeutsche Post" über Berlioz 116. — Pancani und die Lorinische Operngesellschaft 84. — Pape's Piano-Console 48. 84. — Pariser Theater, deren Einnahmen und Honorare 226. — Pasdeloup und seine Concerts populaires 48. — Pasdeloup von den Mitgliedern seines Orchesters beschenkt 40. — Pauer's, Ernst, Concerte im Industriepalaste zu London 226. — Peschel, Adrienne, im Pariser Conservatorium 159. — Petersburger Conservatorium 148. — Petition um Abschaffung der Theaterclaque in Paris 84. — Pianofortefabrikation, die, auf der internationalen Industrie-Ausstellung zu London 197. — Pierson's, H. H., Preiscomposition 225. — Pohl, R., in Leipzig 159. — Quittungen über die eingegangenen Beiträge zum „Allgemeinen Deutschen Musikverein" und deren Absendung betr. 108. — Reis, Ph., über Telephonie 225. — Rieter-Biedermann's, J., Uebersiedelung von Winterthur nach Leipzig 84. — Rode's, Th., Abfertigung J. J. Bott's 235. — Rodenberg's, J., Gedicht auf Marschner's Tod 16. — Rossini's Composition des Gedichtes „der Seidenwurm" 91. — Sängerbund, den Allgemeinen Deutschen, betr. 148. — Schefer, Leopold, als Componist 91. — Schmitt, Wilh., verbleibt provisorisch Leiter der Münchener Hofbühne 48. — Schumann's, Rob., Portrait nach der Zeichnung von A. Menzel 116. — Slezak, Anna, Erfinderin der Polka 68. — Spohr's „Alruna, die Eulenkönigin" 56. — Staudigl's Geburtshaus mit einem Denkstein geschmückt 224. — Stuttgarter Musikschule 198. — Theateragenturen und Theaterzeitungen in Berlin 23. — Theater an der Wien 198. — Thoron, Hr. de, über singende Fische 100. — Verdi, angeblich zum Intendanten des Petersburger Hoftheaters ernannt 56. — Verdi's Cantate von der Londoner Ausstellungscommission nicht acceptirt 224. — Verdi, zum auswärtigen Mitgliede der Pariser Akademie der schönen Künste vorgeschlagen 67. — Wagner, Richard, die ungehinderte Rückkehr ins Königreich Sachsen gestattet 115. — Wagner, Richard, Ehrenmitglied des Chemnitzer „Musikvereins" 140. — Wagner's, R., „Rienzi" in Dresden 15. — Weber's, C. M. v., Familie, biographische Notiz 68. — Weber's, C. M. v., Jubelouverture auf den Pariser Concertprogrammen 91. — Weitzmann, C. F., über H. v. Bülow 23. — Wiener „Gesellschaft der Musikfreunde" feiert ihr 50jähriges Jubiläum 124. — Wiener Hofoperntheater, Dotation desselben 56. — Wiener Männergesangverein feiert einen Narrenabend 56. — Wirsing, Rudolf, über Theaterkritik 107. — Zöllner's, Andreas, Hinterlassene betr. 159.

VI. Briefkasten.

215.

VII. Druckfehler-Berichtigungen.

116. 124. 140.

VIII. Anzeigen.

Agentur des Rauhen Hauses in Hamburg 8. — Benedict, J., in London 48. — Breitkopf und Härtel in Leipzig 24. 32. 84. 116. 152. 164. 200. 216. — Directorium des Conservatoriums für Musik in Dresden 92. — Directorium des Conservatoriums für Musik in Leipzig 92. — Directorium des Conservatoriums für Musik in Stuttgart 116. — Eckardt, A., in Leipzig 116. — Feurich, J., in Leipzig 8. 16. — Freyer, J. G., in Wurzen 236. — Friedel, B., in Dresden 60. — Gerstenberger, A., in Altenburg 216. — Glaser, C., in Schleusingen 116. 180. — Hattendorf in Celle 16. 236. — Heinrichshofen in Magdeburg 116. — Hofmeister, F., in Leipzig 76. 164. — Hoftheater-Intendantur in Hannover 92. — Jünger, Paul H., in Leipzig 216. — Kahnt, C. F., in Leipzig 8. 24. 48. 76. 84. 132. 140. 152. 164. 180. 216. 236 (3). — Kistner, F., in Leipzig 60. 124. 200. — Klauß, B., in Ballenstedt 56. 92. — Kühn, C. F. A., in Weimar 164. — Kuntze, R., in Dresden 68. — Leuckart, F. E. C., in Breslau 48 (2). 68 (2). 164. 180. 200. 216. — Matthes, H., in Leipzig 8. — Merseburger, C., in Leipzig 40. 84. 92. 124. 132. 200. — Peters, C. F., in Leipzig 92. 236. — Rebmann, F., in Trier 16. — Rieter-Biedermann, J., in Leipzig 200. — Schäfer, C., in Leipzig 124. — Thümmler, A., in Leipzig 84. 92. — Weingart, C., in Erfurt 48. — Whistling, A., in Leipzig 140. 236. — Anonym 16. 68. 236.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 3. Januar 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Crantz'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 1.
Sechsundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Gluck's „Alceste" in Paris. — Recensionen: Max Seifriz, Musik zu der romantischen Tragödie „Die Jungfrau von Orleans"; Julius Knorr, Führer auf dem Felde der Clavieruntericht-Literatur. — Aus Frankfurt a. M. — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes. — Intelligenzblatt.

Zum neuen Jahre.

Ob überall des Festes Glocken klingen,
Sie tönen nicht, zum Feiern uns zu mahnen.
Fortschreiten gilts auf den betretnen Bahnen,
Ohn Haß zu kämpfen und mit Muth zu ringen.

Der Kampf ist gut. Der Sieg, er muß gelingen;
Denn treulich folgen wir den stolzen Fahnen
Der hehren Meister. Was sie lassen ahnen,
Das streben zur Erkenntniß wir zu bringen.

Kein schönres Ziel kann vor der Seele schweben
Dem, der der Kunst so ganz sich hingegeben,
Als in der Zukunft, für die Zukunft leben.

Entsagt gleichgültigem Wesen drum, dem schlaffen,
Beginnet endlich euch emporzuraffen:
Vereintes Wirken nur kann Großes schaffen.

Rudolf Günther.

Gluck's „Alceste" in Paris.

(Die Partitur.)

Von

Eduard Schelle.

Die französische Bearbeitung der italienischen „Alceste" hatte eine theilweise Umgestaltung der ursprünglichen musikalischen Anlage zur Folge. Gluck selbst, als er sie unternahm, befand sich bereits in der Peripherie seiner letzten Periode. Vieles in der italienischen Partitur konnte er schon deshalb nicht gutheißen, weil es als nothgedrungenes oder unwillkürliches Zugeständniß an Sprache und Geschmack mit seinen Kunstansichten im Widerspruch stand, welche seit dem Erfolge der „Iphigenie in Aulis" für ihn zu Kunstgesetzen geworden waren. So wenig der italienische Ton des Styls gänzlich verwischt werden konnte, so ließ er sich doch modificiren, und zwar um so mehr, als das französische Vorbild aus der Diction des ursprünglichen Textes unverkennbar hervorleuchtet.

Gluck hatte die Oper, wie schon erwähnt, als ein Meisterwerk, als seine beste und liebste Arbeit ankündigen lassen. Daraus darf man indeß nicht schließen, daß er in der Verschmelzung des italienischen und französischen Styls die höchste Aufgabe der dramatischen Composition gesehen hätte. Es war Nichts weiter, als ein feines Manoeuvre, mit welchem der schlaue Meister das Interesse des Pariser Publicums steigern wollte; eine captatio benevolentiae, die er später bei Gelegenheit der „Armide" von Neuem und zwar mit ebenso schlechtem Glücke in Anwendung brachte.

Die französische Partitur enthält die meisten Sätze der italienischen, nur daß sie mehr oder weniger umgestaltet sind. Bei dieser Gelegenheit zeigte sich Gluck in der schweren Kunst des Streichens ebenso groß wie in der des Schaffens. Ohne Gnade verwarf er alle Partien, welche ihm gegen den dramatischen Gang des Stückes zu verstoßen schienen, mochte ihr musikalischer Werth noch so groß sein. Daß er die an den italienischen Concertstyl anstreifende Arie des Evander im zweiten Acte: „Or che morte il suo furore" als eines jener Paradepferde, mit welchem die Componisten auf die Hände des Publicums Sturm laufen, fortließ, mochten die Musikliebhaber weniger bedauern als die schöne Arie des Admet „Ah, perchè con quelle lagrime", oder den piquanten, fast ganz modern gehaltenen, sonst aber weder zur Situation, noch zu den Worten passenden Solosatz der Alceste „o casto, o caro nuzial mio letto", aus dem sich so leicht eine brillante Bravourarie bilden ließ. Diese und andere Lücken wurden indeß durch Einlagen an Arien und Chören so reichlich gedeckt, daß der Katalog der französischen Partitur dem jener anderen bei Weitem überlegen ist.

Schmid giebt in seiner Biographie Gluck's Titel und Format der französischen Partitur richtig an; er scheint sie also vor Augen gehabt zu haben. Um so mehr fällt das uncorrecte Verzeichniß der Sätze auf. So übergeht er in der fünften Scene des ersten Actes die große Arie „Non, ce n'est point un sacrifice", oder bezeichnet sie vielmehr kurz als ein Recitativ, obwol sie in der Rondoform gehalten und sogar in der

Partitur von dem vorangehenden Recitativ sorgfältig abgesondert ist; ebenso wird die unmittelbar folgende Invocation „Arbitres du sort“ vermißt. Im zweiten Act ferner ist der auf das Ballet folgende und als „chœur très gai“ bezeichnete Chor „Que les doux transports“ ausgelassen. Von der Arie in der vierten Scene desselben Actes „Ah! malgré mon faible cœur“ heißt es ganz unbefangen „ihr folgt ein Chor Lento in F min. $^3/_4$ Tact: „Oh, que le songe de la vie“, worauf der Schluß der obigen Arie, jedoch mit veränderter Melodie wiederholt wird“, obwol dies mit dem ganzen Allegrosatze der Arie und zwar mit streng unveränderter Melodie geschieht; anderer weniger auffallenden Ungenauigkeiten gar nicht zu gedenken. Noch schlimmer sieht es mit den Angaben hinsichtlich der Instrumentation aus, welche freilich beweisen, daß der Verfasser die Partitur durchsah — denn die Druckfehler sind sämmtlich genau nachcopirt worden —; daß er aber entweder Trompeten- und Posaunensätze nicht zu unterscheiden vermochte, oder sich nicht bemühte, die Stimmen nur oberflächlich zu durchlaufen. Obwol in der ganzen Oper die Trompeten stets durch die Posaunen ersetzt sind, so werden sie dennoch von Schmid regelmäßig da angezeigt, wo die Partitur irrig trombe statt tromboni angiebt. In der vierten Scene des dritten Actes endlich sind die Oboen ausgelassen, und am Schlusse derselben Scene wird in der Begleitung des Chores nur ein Fagott statt zweier angeführt.

Diese und andere Fahrlässigkeiten, von denen die ganze Biographie strotzt, rathen einen höchst vorsichtigen Gebrauch des Werkes an. Die weitläufige Beschreibung der Wiener Hoffeste entschädigt uns in dieser Beziehung ebenso wenig als für eine vergleichende Analyse der Opern Gluck's, wie sie hinsichtlich Mozart's Jahn in dessen Biographie gegeben hat. Allein welche Analyse konnte man von dem Verfasser erwarten, dessen kritisches Bewußtsein, dem listigen Maestro gegenüber, einen wahren Naturzustand kindlicher Naivität offenbart? Er ahnte nicht, daß der Chor „Parez vos fronts des fleurs“ eine Einlage aus der Oper „Elena e Paride“ ist; daß die Arie des Telemacco „Ombra mesta del patre“ in der gleichnamigen Oper sich zu dem berühmten Duo in der „Armide“: „Esprits de haine et de rage“, die Arie des Ulysses „Ah, chi di voi m'addita“ zur Introduction der Ouverture zu „Iphigenie in Aulis“ hergeben mußten; daß endlich die „feurige“ Ouverture zur „Armide“, welche „das Herz erhebt und uns auf den seltensten und erfreulichsten Genuß vorbereitet“, schon einmal diesen Dienst vor eben demselben Telemacco versehen hat. Dennoch war Schmid einige Kunde von dergleichen Einlagen und Verpflanzungen durch Cramer's „Magazin der Musik“ zugekommen, ohne daß ihn das zu ernsteren Untersuchungen veranlaßt hätte. Sein Enthusiasmus für Gluck macht seinem Geschmacke alle Ehre, genügt aber keineswegs zu einem Werke, welches sich das Leben und Wirken eines großen Künstlers zum Gegenstande stellt. Gluck aber verdiente es wol, daß er einen Biographen fände, wie ihn Mozart in Jahn erhielt.

Hat nun die Musik durch die französische Bearbeitung gewonnen? Diese natürliche und oft aufgeworfene Frage in ihrem ganzen Umfange zu entscheiden, setzt eine detaillirte Vergleichung beider Partituren voraus, welche den Umfang dieses Aufsatzes übersteigen würde. Als ein großer Vorzug der französischen Partitur darf jedoch der Umstand bezeichnet werden, daß in ihr die sogenannten trockenen Recitative sämmtlich gestrichen sind, welche in den höheren dramatischen Opernstyl schlechterdings nicht hinein gehören, und mithin das begleitete Recitativ allein zur Unterlage für die hervortretenden Partien durchgängig verwendet ist; daß ferner die in Italien damals ungebräuchlichen Clarinetten die Stelle der englischen Hörner und der Oboe-Schalmei einnehmen. Dann aber stellt schon die Anordnung und Vertheilung der Massen, überhaupt die ganze musikalische Disposition die französische „Alceste“ unendlich über ihre italienische Schwester, welche sich in dieser Beziehung weder eines so klaren Ebenmaßes, noch einer ähnlichen Berechnung hinsichtlich des dramatischen Effectes rühmen kann.

Dies bestätigt zunächst der Anfang des ersten Actes. In der italienischen Partitur schließt die Ouverture mit dem Dominantaccorde. Warum? — Damit die Trompete des auftretenden Heroldes in der Tonica d einsetzen kann. — Allein aus welchem Grunde dieser Einsatz? Die einfache Trompetenfanfare bildet doch einen viel zu unbedeutenden Anschließungspunct, als daß durch sie der Schluß der Ouverture vermittelt würde, zumal da das kurze und keineswegs großartige Recitativ eigentlich nur einen Uebergang nach der Tonart C min. bildet, in welcher der erste große Satz des unmittelbar folgenden Chores gehalten ist. Ueberdies erscheint der Herold selbst als ein deus ex machina. Wir sehen beim Aufgange des Vorhanges das Volk vor dem Pallaste versammelt; es drückt weder Freude noch Trauer aus. Erst durch die Verkündigung des Boten erfahren wir, daß der König auf dem Todtenbette liege, worauf der banale Trompetenstoß, welcher durch diese Einleitung einen unglücklichen Nachdruck erhält, wahrlich schlecht vorbereitet. In der französischen Partitur hingegen strömt die Ouverture in einen kurzen, nur fünf Tacte umfassenden Chorsatz, der mit dem verminderten Septimenaccorde die schneidendsten Accente des Schmerzes anschlägt und dadurch nicht nur die in der Ouverture ausgesprochene Stimmung commentirt, sondern diese auch mit den ersten Eindrücken des Stückes einheitsvoll verbindet. Die Trompetenfanfare erhält jetzt nach dem Schlusse des Chores auf der Dominante eine dramatische Wirkung und der Uebergang des Recitatives nach C min., in Folge des hergestellten Gleichgewichtes, einen natürlichen Charakter.

Der erste Act zerfällt in zwei Haupttheile, deren erster die Stimmung des Volkes vor und bei der Erscheinung der Königin und den Schmerz dieser dem Volke gegenüber, der zweite den Orakelspruch im Tempel und dessen Folgen behandelt. Die beiden Anfangsscenen, welche jene erste Situation ausdrücken, lassen in der italienischen Partitur Vieles an klarer Gruppirung der besonderen Sätze wünschen, woran zum Theil die ausgedehnten und im Ganzen doch Wenig sagenden Recitative, die vielen kleinen Chorsätze und Choreintritte, welche bald mit dem Recitative, bald wechselseitig in getheilten Massen dialogisiren, die Schuld tragen. Man klagt beim Beginn des Actes über sein Unglück; dann klagt man im Wechselgespräch; Evander räth zum Tempel zu eilen, ohne daß es damit Ernst wird; indessen klagt man von Neuem; dann wird die Königin angekündigt, und nun beklagt man den Admet, darauf die Kinder, und dann werden wiederum die ersten Klagen angestimmt. So geht es trübselig bunt durcheinander her; die dreimalige Wiederkehr des ersten Chores „Ah di questo afflitto“, der nur am Schlusse der zweiten Scene mit dem Allegrosatze vorkommt, ist weder genügend, einen Grundton hervorzurufen, noch einen Schwerpunct zur großen Arie der Alceste abzugeben. Mit einem weit einfacheren Plane erreicht die französische Partitur den dort vergeblich angestrebten Effect dadurch, daß der Chor „Oh Dieux, qu'allons nous devenir“ gleich Anfangs in seiner ganzen düsteren Majestät mit dem Allegrosatze auftritt und nur in dieser Weise noch einmal am Schlusse der zweiten Scene wiederholt wird. Es ist der Zorn der Götter,

welcher in der Person des Königs das ganze Volk heimsucht. Furcht und Entsetzen bilden die Grundstimmung, die erst beim Anblick der trauernden Königin und ihrer Kinder in ein sanftes Mitleid übergeht. Der dies aussprechende Chor „Oh malheureuse Alceste“ rahmt den Ausdruck des Schmerzes in dem Recitative und der großen Arie der Königin mit einzelnen, dazwischen tretenden Einsätzen ebenso mild ein, wie jener erste Chorsatz das ganze Bild mit einer hochtragischen Einfassung umgiebt.

In Folge dieser Vertheilung tritt nun der Opferchor im Tempel, der antiphonisch gehaltene Wechselgesang zwischen Priester und Volk, — eine der herrlichsten Schöpfungen, welche die Geschichte der Musik kennt, — mit wahrhaft antiker Pracht hervor. Der Zorn der Götter erfordert eine feierliche Sühne; die düsteren Töne des mächtig erhabenen Opferhymnus tragen die Klage des Volkes zum Gotte empor, und die bange Stimmung der Anwesenden während der Opferschau malt der hierher verlegte, in der italienischen Partitur mit Pantomime bezeichnete kleine Orchestersatz passender, als er dort die Trauer des Volkes in der ersten Scene auszudrücken vermag. In der französischen Partitur ist zu Gunsten des dramatischen Ausdruckes die zweite Wiederkehr des Gesanges mit Recht gestrichen; derselbe gewinnt durch die Versetzung des den Grundgedanken beschreibenden Themas bei den Worten „percé d'un rayon“ um einen Ton höher, welche dem italienischen Texte gegenüber die Begleitungsform bezeichnender gestaltet, eine eigenthümliche, fast locale Färbung. Ebenfalls aus Rücksicht für Fortschritt der Handlung wurde der unmittelbar auf den Orakelspruch folgende Chor „Quel oracle funeste“ vereinfacht, indem die französische Bearbeitung einen zweiten Chor unterdrückte, welcher in der italienischen „Alceste“ hinter der Scene die Worte „Fuggiamo! fuggiamo!“ singt, während der erste Chor, ohne an die Flucht zu denken, sein „Che annunzio funesto“ stets wiederholt. Der Umstand, daß das Todesgelübde der Alceste im Tempel selbst, nach dem Orakelspruche, abgelegt wird, hatte die Einlage einer Arie „Non, ce n'est point un sacrifice“, und zwar in Rondoform zur Folge. Die dreimalige Wiederkehr des Themas, oder vielmehr des Hauptgedankens, schildert den Kampf der mächtig erwachenden Lebenslust und der Mutterfreude mit der Gattenliebe in diesem Meisterwerke auf das Wunderbarste. Daran schließt sich unmittelbar das großartig feierliche Recitativ des Ausspruches selbst „Arbitres du sort des humains“, mit welchem die parallele Stelle in der italienischen Partitur „numi eterni“ keinen Vergleich aushält, und die hierauf folgende Arie „Divinités du Styx“ malt die stolze Resignation des durch das Bewußtsein einer großen That über die Schranken seines Geschlechts erhobenen Weibes. Mit dieser Arie schließt der Act in befriedigender Weise, während in dem italienischen Texte der Chor noch ein Mal sein altes Klagelied ertönen lassen muß, um zuletzt, nach einem neugierigen Fragen: ob sich Jemand als Opfer gestellt habe, mit einer breiten Moral „Serve chi regna“ feierlichst Abschied zu nehmen.

Aehnlich verhält es sich mit dem zweiten Acte.

Die große lugubre Scene in dem Haine der stygischen Götter, womit ihn die italienische Partitur beginnt, ruft, kraft der folgenden Situationen, einen ähnlichen Schluß von nicht minder großartiger Conception hervor, welcher durch die den Klagegesang der Alceste mehrfach durchziehenden Chöre „Tante grazie“ und „Oh come rapida“, wie ferner durch die große Arie der Königin wo möglich noch dunkelere Farben aufträgt. Diese beiden düsteren Riesenmassen stellen nicht nur den Act außerhalb aller Proportion mit den beiden anderen, sondern erdrücken auch fast gänzlich die zwischen ihnen eingeklemmte Festscene, und mit ihr den einzigen Moment in der Oper, aus dem ein warmes, freundliches Licht strömt.

Rousseau hatte Gluck den Rath ertheilt, diese Situationen durch Tanz und Chor möglichst hell auszumalen. Das war der beste Gedanke, welchen der Genfer Philosoph in seinen Urtheilen über die „Alceste“ äußerte, und Gluck verfehlte nicht, ihn zu benutzen. Er leitete eine Reihe von Balleteinlagen mit dem munteren Chor „Que les doux transports“, dem Schlußchore in der italienischen Partitur, ein, führte am Ende des Tanzes ebendenselben Text mit neuer Melodie in kurzem Formate unter dem Titel „chœur très gai“ noch ein Mal vor, fügte die Chöre: „Vivez, aimez des jours dignes d'envie“ und „Parez vos fronts des fleurs nouvelles“, letzterer der Chor „Non sdegnare o bella Venere“ aus der Oper „Elena e Paride“, hinzu, und bedachte endlich noch den Admet mit der lieblichen Arie: „Bannis la crainte et les alarmes.“ In Folge des aus dieser Anlage entspringenden Gegensatzes hebt sich die große dramatische Scene, in welcher Alceste ihren Entschluß dem Könige gesteht, in voller, runder Plastik ebenso wirksam hervor, wie sie in dem italienischen Texte gegen den mächtigen Rahmen des Actes zurücktritt. Dank der Einlage einer anderen Arie „Je n'ai jamais chéri“, welche die eintönige Kette des fortlaufenden Recitativs wirksam unterbricht, wie ferner der meisterhaften Verkürzung des die Enthüllung beschreibenden Dialoges, der die 47 Tacte der italienischen Ausgabe in 26 vollkommen erschöpfend zusammenfaßt, konnte der entscheidende Moment des Bekenntnisses in seiner ganzen dramatischen Macht erfaßt und gebührend musikalisch illustrirt werden, während er dort nur beiläufig und wirkungslos mit zwei Worten „son io“ auf drei Noten abgethan ist. Nach so vielen Arien wird dann durch die geschickte Vertheilung der beiden Chöre „Tant de grâces“ und „Oh que le songe de la vie“ ein wohlthuender Wechsel der Eindrücke erzeugt, welcher den wegen des Parallelismus mit dem ersten Acte bedenklichen Schluß mit dem leidenschaftlichen Allegrosatze der großen Arie gestattet.

Der dritte Act ist in der italienischen Partitur zu wenig bedacht, als das er sich nach den gewaltigen Eindrücken des zweiten irgendwie geltend machen könnte. Er führt im Grunde nur die dort bereits ausgeklungenen Stimmungen in breiter Form von Neuem wieder vor. Alceste stirbt im Pallaste, nachdem sie noch ein Mal Abschied genommen hat. Die erscheinenden Larven und Gespenster sind bereits bekannte Gäste und bringen hier die Wirkung, wie im zweiten Acte, nicht hervor. Selbst der große Klagegesang der Ismene und des Evander, von dem unaussprechlich schönen Chore des Volkes „Piangi Thessalia“ mehrfach unterbrochen, wird durch die Erinnerung an den Schluß des zweiten Actes etwas abgeschwächt. So bleibt nur die Erscheinung des Apollon als ein neues Moment, welche deshalb in breiter Weise musikalisch ausgemalt werden mußte; ebenfalls nicht zum Frommen des dramatischen Effectes. Der Schlußchor endlich, eine frische und originelle Schöpfung, hat in der französischen Partitur, wie schon erwähnt, eine dankbare Stelle erhalten.

(Schluß folgt.)

Musik für Theater und Concert.

Max Seifriz, Musik zu der romantischen Tragödie „Die Jungfrau von Orleans" von Fr. Schiller. Leipzig, C. F. Kahnt. Orchesterpartitur Pr. 5½ Thlr. netto. Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten Pr. 3 Thlr.

Schiller's „Jungfrau von Orleans" enthält so viel musikalisches Element, daß ein Componist einen glücklichen Griff thut, indem er die Tragödie mit Musik versieht. Es sind nicht nur mehrere Scenen in der Dichtung, welche Musik verlangen; sondern es ist überhaupt der ganze Gefühlszug ein fast opernhafter (in zulässigem Sinne), insofern die Sprache in den lyrischen Stellen außerordentlich musikalisch ist und die Personen vielfältig fast zum Gesange gestimmt scheinen. Darum verträgt man bei diesem Werke nicht nur die Musik gut, sondern wünscht sie auch, als angepaßte Einleitung und Zwischenactsmusik, um das Gemüth entsprechend vorzubereiten und die Eindrücke nach- und ausklingen zu lassen.

Aber nicht nur für die Bühnenaufführung scheint eine Musik annehmbar, sondern auch für das Concert, wenn die Dichtung in zweckmäßig zusammengezogener Form declamirt wird — eine nicht unbelohnende Aufgabe für geschickte, dichterische Kräfte. Es wird immer eine schöne und erhebende Wirkung machen, die wunderbare und an großen Contrasten so reiche Laufbahn der unsterblichen Johanna in gedrängtem, poetisch-musikalischem Bilde vor dem inneren Blicke vorüberziehen zu sehen.

M. Seifriz, der verdienstvolle Capellmeister des kunstsinnigen Fürsten von Hohenzollern zu Löwenberg, hat seine Musik in den rechten Grenzen gehalten: er giebt nicht zu Viel und nicht zu Wenig; was er aber giebt, ist vortrefflich gemacht, warm empfunden und ausdrucksvoll, dazu mit einer Kenntniß und Behandlungskunst der Orchestermittel hergestellt, wie sie nur den besonders Begabten, praktisch Eingelebten zueigen ist. Was an dieser Partitur und an dem Componisten zu wünschen übrig sein dürfte, ist nur Eines, und ohne Zweifel Etwas, das der Componist selbst mitwünschen hülft (und was sich wol jeder Andere ebenfalls wünscht): daß er eine Schaffenskraft ersten Ranges sein möchte und so seiner Musik jene originale, großgeistige Schönheit eingeboren hätte, die ein Werk „einzig" macht. Aber ferne sei es darum, in Seifriz' Partitur gewöhnliche gute Capellmeistermusik zu vermuthen. Seifriz' Phantasie schafft auf hochkünstlerischem Geistesgrunde, und er fühlt frei genug, um selbst dann, wenn er auch keineswegs „Zukunftsmusik" macht, doch nicht als ausgedörrter Regelmann zu erscheinen. Seifriz' Musik athmet gesund und frisch, und die poetische Begeisterung regte sie an.

Die Partitur*) (267 Seiten lang) beginnt mit einer großen Ouverture, voll eindringlicher Motive und feurigen Schwunges; das Lyrische und Kriegerische der Handlung, der ideale Zug der gottbegeisterten Jungfrau, wie auch die inneren Kämpfe derselben klingen in prägnanten Motiven charakteristisch heraus. Es ist ein hervorzuhebender Zug, daß die Ouverture schließt wie die Dichtung; der Geist der Jungfrau (ihr Motiv) schwebt empor; uns wird, wie bei Schiller's Worten: „Leichte Wolken heben mich, — der schwere Panzer wird zum Flügelkleide. — Hinauf, hinauf! Die Erde flieht zurück. — Kurz ist der Schmerz, und ewig ist die Freude."

Der erste Zwischenact beginnt mit Kriegssignalen und giebt sanftere, auf die Heldin hindeutende Motive, wonach es (gemäß des folgenden Actes) wieder in aufgeregte Musik übergeht.

Der zweite Zwischenact schildert wieder aufgeregte Stimmung; ein Motiv voll männlich-feinen Ausdrucks (das schon in der Ouverture eine Rolle mitspielte) läßt sich in dem motivischen Streite ringsum hören; ein höher liegendes Motiv imitirt. Der Schluß ist verhallend.

Der dritte Zwischenact schildert Seelen-Spannungen und Lösungen in meisterhafter Ausführung; die Musik hätte können die Lionel-Johanna-Scene etwas hervorheben. — Es folgt Musik zur Verwandlung vor den Schlachtscenen mit schönen Fanfaren.

Der vierte Zwischenact bringt eine Periode, welche nachträglich die vorhin gemeinte Scene schildern könnte; zu dem ritterlichen Motiv tritt ein weibliches in Gegensatz, dazu bewegtes Stimmenleben. — Es folgt melodramatische Musik, zu Johannas Monolog im vierten Act: „Die Waffen ruhn", welche „sprechend" wirkt — sprechend, weil so richtig ausdrucksvoll. Der Krönungsmarsch ist großartig; doch häiten wir ihn mehr streng marschmäßig, ja geradezu populär gewünscht.

Der fünfte Zwischenact scheint innere und äußere Kämpfe zusammenzugreifen; spannende schwüle Gefühlssituationen, in eigenthümlicher Musik, sind Hauptinhalt. — Die Schlußmusik zu Johannas Sterben entspricht dem schönen, bereits gerühmten Ouverturen-Ausgange.

Sehr befriedigt von Seifriz' Partitur, empfehlen wir selbige zur Berücksichtigung allen Directionen; es ist als sicher anzunehmen, daß die Musik einen sehr guten Eindruck machen werde. L. K.

*) Der Componist setzt zu oberst die Posaunen, darunter die Pauken, Trompeten, Hörner, Holzbläser und sodann die Streicher. Das ist, als leicht übersichtlich, zu empfehlen. Auf kleinere Orchester ist (mit kleinen Noten) Rücksicht genommen.

Bücher, Zeitschriften.

Julius Knorr, Führer auf dem Felde der Clavierunterrichts-Literatur. Nebst allgemeinen und besonderen Bemerkungen. Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. 10 Ngr.

„Wenngleich in jüngster Zeit einzelne kleine Schriftchen desselben Zweckes wie das vorliegende erschienen sind, so stellen sich dieselben doch keineswegs als praktisch heraus. Das eine ist mit völliger Sachunkenntniß abgefaßt und so wenig geeignet, das musikliterarische Chaos zu Gunsten des Unterrichtes aufzuhellen, als etwa das voluminöse Hofmeister'sche Handbuch der Musikliteratur; das andere giebt einen nur unbequemen, dabei — gelind gesagt — höchst einseitigen Führer auf dem Felde der Clavierunterrichtsliteratur ab. Daher dürfte dieses Büchlein eine Existenz neben jenen zu haben immer wohl berechtigt sein, von denen es sich übrigens vorzugsweise dadurch unterscheidet, daß es das Wesentlichste für den Unterricht allenthalben klar erkennen läßt." — Mit diesen Worten führt Julius Knorr sein Büchlein (das letzte Werk des jüngst verstorbenen Verfassers) ins Publicum ein, und wir haben denselben weder zur Rechtfertigung seines Erscheinens, noch auch zur Erläuterung seines Inhaltes etwas Wesentliches kaum hinzuzufügen, da wir dem hier Ausgesprochenen in der Hauptsache unsere Zustimmung nicht versagen können.

Gestützt auf umfassende und genaue Literaturkenntniß,

die das unbedingt-Wichtige von dem nur Brauchbaren zu sondiren weiß, und fußend auf eine fast dreißigjährige, reiche Erfahrung als Lehrer des Clavierspiels, hat der durch seine eigenen didaktisch-methodischen Clavierwerke weithin bekannte Verfasser ein Werkchen zu Stande gebracht, das eben nicht — Dank seiner praktischen Umsicht — durch Voluminosität imponirt, aber durch vorwiegende Gediegenheit des Inhaltes sich auszeichnet und Allen, denen eine genauere Kenntniß der einschlagenden Literatur wünschenswerth erscheint, als brauchbares Hülfsmittel empfohlen zu werden verdient.

Das gesammte Material ordnet sich in drei Hauptstadien und unterschiedliche Neben- und Uebergangsperioden. Eine mehr als ausreichende Anzahl irgendwie bedeutsamer oder der Beachtung würdiger Clavierunterrichtswerke (dem Lehrer bleibt natürlich immer bei der Auswahl der zu benutzenden freie Hand), ausgehend von den Fünffingerstücken und aufwärts schreitend bis zu den classischen Werken der Meister, die zwar nicht mehr als eigentliche Unterrichtswerke anzusehen sind, aber doch behufs einer vollendeten Kunstbildung hier, als zu künstlerischer Ausbildung dienend, einzurangiren waren, finden in den verschiedenen Stadien technisch-mechanischer und musikalisch-ästhetischer Entwickelung ihren methodisch berechtigten Platz. Daß der Verfasser nebenher auch der Unterhaltungsmusik Berücksichtigung schenkt, findet seine Erklärung einfach in dem Umstande, daß auch die Unterhaltungsliteratur (versteht sich, die edleren Erzeugnisse derselben) einen integrirenden Theil der Unterrichtsliteratur bildet. Das dritte und letzte Stadium, als das der technisch-künstlerischen Reife, bringt neben den dort Verwendung findenden eigentlichen Studienwerken eine Auswahl Solosachen und Concerte mit Begleitung des Orchesters, und in einem „Anhange" Musikstücke mit Instrumenten (Sonaten, Trios, Quartetten u. s. w.); endlich Musik für zwei Claviere zu vier und acht Händen.

Die den meisten der verzeichneten Hauptwerke beigefügten, didaktischen, ästhetischen und literargeschichtlichen Fingerzeige, sowie die übrigen, durch zahlreiche Notenbeispiele veranschaulichten und erläuterten Bemerkungen, z. B. über Vortrag und Fingersatz, verleihen dem Werkchen ganz besonderen Werth und erhöhen, namentlich durch die zuletzt bezeichneten Beigaben, seine Brauchbarkeit insbesondere für minder routinirte Lehrer.

Wenn nach Alledem — wie oben bereits angedeutet — dem Verfasser dieser Schrift in Sachen des Clavierunterrichts eine gewichtige Stimme zuerkannt werden muß, so ist anderen Theils wiederum nicht Alles für baare Münze zu nehmen, was der Verfasser als solche zu verausgaben für angemessen findet. Sei es, daß sein Urtheil über Werth oder Unwerth einzelner Sachen in der That individuell-unklar und getrübt war: so muß es doch nicht wenig befremden, wenn er über Werke von so ausgesprochenem Kunstwerthe wie Mendelssohn's „Lieder ohne Worte" in völlig ungerechtfertigter Weise aburtheilt. G. R.

Aus Frankfurt a. M.

Die Eröffnung eines neuen Saales war für das Frankfurter Musikleben ein Ereigniß. Der große Saal erweiterte den Kreis der Zuhörer, er gab einen Ort zur Aufstellung großer Chöre; und diese beiden Vortheile waren der Anlaß zur Vereinigung zweier, bisher widerstrebender Elemente, des vornehmen und des bürgerlichen, verkörpert im Cäcilien- und Rühl'schen Verein. Der Mangel an einem großen Saale, der Uebelstand der geringen Eintragsfähigkeit der kleineren Säle trugen die Schuld, daß die Eintrittspreise so hoch gestellt werden mußten, daß den bürgerlichen Familien der Zutritt verwehrt wurde. Es war nicht der Thaler, den ein Frankfurter Kauf- und Handwerksmann gerade so gut aufwenden kann, wie Leute des „feineren Standes"; es war die gänzlich verschiedene Weise des musikalischen Genießens in beiden Kreisen, die den Bürger hinderte, die Concerte zu besuchen. Der Bürger will sich mit seiner Familie einen Genuß bereiten; aus dem anderen Kreise schickt man nur ein Glied der Familie ins Concert, um das Haus zu repräsentiren. Jetzt sind die Eintrittspreise durch entsprechende Räumlichkeiten so gesetzt, daß allen Bedürfnissen Rechnung getragen wird. Wie sehr solche Aeußerlichkeiten auf die Kunst zurückwirken, weiß der, dem es um die Erfrischung und Erstarkung derselben Ernst ist. Man konnte den Einfluß schon in den Beifallsäußerungen merken, die lebendigeren Stellen der aufgeführten Composition — ganz gegen die Gewohnheit des bisherigen Concertpublicums — gespendet wurden.

Der andere Vortheil ist die Möglichkeit zur Aufstellung großer Chöre. Bisher konnten nur einzelne Vereine, 150 bis 200 Mitglieder, ein Concert unternehmen, und diese bedurften mit dem Orchester oft fast der Hälfte des Raumes. Sängerfeste, selbst im kleinsten Maßstab, waren in Frankfurt nicht möglich. Unsere Kirchen, von denen nur die Katharinenkirche zu einer Musikaufführung brauchbar, werden von ihren Hütern so eifersüchtig bewacht, daß ein Feind des öffentlichen Vergnügens durch das Ansagen einer Trauung ein Concert unmöglich machen kann. Jetzt braucht man wenigstens nicht mehr den Bundestag in Bewegung zu setzen, um die Aufführung eines Concertes zu realisiren; denn der große Saal faßt an zwei Tausend Menschen.

Der Rühl'sche und der von Messer gegründete Cäcilien-Verein wirkten zum ersten Male zusammen. Was deren Gründern nicht möglich, das gelang den Epigonen. Ich habe die Elemente angedeutet, die, wie Feuer und Wasser, gegenüberstanden. Ein vornehmer und ein Bürgerstand sind aber nicht die eigentlichen Gegensätze in einer Handelsstadt, in einer alten freien Stadt, die zwar viel adeliges Blut aufgenommen, aber im Grunde immer bürgerlich geblieben. Ich möchte die Gegensätze anders bezeichnen: Katholicismus und Protestantismus. Diese sprechen schon bestimmter; aber auch in diesen beiden Begriffen ist noch nicht Alles gesagt, was in jenen Vereinen lebte. Bezeichnen wir also jenes Element als den Hang zum Hergebrachten, zum Vorrecht und Vorurtheil; dieses als das Streben zum Neuen, zum Menschenrecht, zum natürlichen Verständniß aller Dinge. Aristokratie und Katholicismus, Demokratie und Protestantismus gehen zwar immer zusammen und sind im Wesen eines; wir wollen sie aber nicht bestimmt den beiden Vereinen zutheilen, weil nur die wenigsten Mitglieder bestimmte Vorstellungen davon hatten. Die eben genannten Gegensätze treffen aber den Block der Vereine. Während jene nur alte Musik trieben, oder solche, die veraltet zu sein verdient, hat Rühl alles Bedeutende der neueren Oratorienmusik zur Aufführung gebracht. Gerade deshalb, weil jene sichtbaren Gegensätze von Aristokratie und Demokratie, Katholicismus und Protestantismus nicht äußerlich vortraten, war nach dem Ausscheiden der Meister eine Nivellirung möglich. Die Epigonen fragten viel nach Grundsätzen, wol aber nach vortheilhaften Stellen. Die Saalbau-Gesellschaft wollte auch keinen der Vereine, der dem Saal den Namen gäbe, ausschließlich begünstigen; darum lud

sie Beide zur Einweihung ein. Die neuen Herren Directoren theilten sich also in die Ehre und — — — in Haydn's „Schöpfung".

Ich habe Ihnen hierin Alles gesagt, was von dem Concert zu sagen ist; denn es wird Ihnen gleichgültig sein, daß in Frankfurt 1500 Leute in einem Concert zusammenkamen. Darnach, daß Zwei an Einem Stück dirigirten, der Eine mitten im zweiten Theil den Tactstock niederlegt und der Andere fortfährt, ohne daß der Hörer einen Wechsel, außer dem ceremoniellen, merkt, können Sie die Art der Darstellung beurtheilen: es war Alles nivellirt. Die „Schöpfung" macht Einem überdies den Eindruck eines Antiken-Cabinets, das man an der Hand eines Cicerone durchwandert. Versteht dieser Führer die Fragmente mit eigenem Leben zu erfüllen, dann werden wir erwärmt bei einem Bilde stehen bleiben. Bei dieser Aufführung vermochte nur ein Cicerone diesen Zauber zu üben. Hill ist noch voll von Rühl'schem Geist; er riß oft das Orchester sammt dem Dirigenten aus ihrem trägen Gange heraus; die Uebrigen aber, Hr. Schneider und Frau Zottmayer, gaben nur Explicationen. Die Chorsänger kennen ihre Partien noch von früheren Concerten her; was die Dirigenten hinzuthaten, hörte man nicht, wol aber was fehlte — der frische Geist. ...r.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

R. Leipzig. Das alljährlich sich wiederholende Concert zum Besten des Orchester-Pensionsfonds im Saale des Gewandhauses fand am 19. December statt, und concentrirte sich das musikalische Interesse an demselben vornehmlich auf die Mitwirkung der Frau Dr. Clara Schumann, durch welche im Verein mit den HH. Prof. Moscheles und Capell-M. Reinecke die Ausführung des Seb. Bach'schen C dur-Concertes für drei Flügel ermöglicht wurde. Bei der vorzüglichen Reproduction dieses interessanten und, was namentlich den langsamen Mittelsatz anlangt, erbaulichen Tonwerkes hieße es den geschichtlichen Standpunct, den Recensenten und Consumenten diesem Instrumentalwerke gegenüber einnehmen müssen, gänzlich verlassen, wollte man an der inhaltlichen und formellen Gestaltung desselben kritteln und mäkeln und Anforderungen geltend machen, wie man sie an neuere Productionen auf diesem Gebiete zu stellen berechtigt ist. Ein Gleiches gilt von der zweiten Novität dieses Abends, Symphonie in F dur von Phil. Em. Bach, einem Werke, das an musikalischer Bedeutung jenem unzweifelhaft nachsteht und eine befriedigendere Ausführung verdient hätte. — Die übrigen Orchesterleistungen waren eine neue Ouverture von N. W. Gade, „Michel Angelo" benannt, und Festouverture mit Chor über das Rheinweinlied von Rob. Schumann. Letzteres Werk, seinem ursprünglichen Zwecke jedenfalls entsprechend und momentan den genialen Tondichter erkennen lassend, kann dessenungeachtet einen nur untergeordneten Kunstwerth beanspruchen. Gade verläßt in seiner Ouverture frappanter Weise den beliebten Weg musikalischer Leisetreterei, macht indessen nur „viel Lärm um Nichts" und vermochte der ihm muthmaßlich vorschwebenden poetischen Vorlage, trotz forcirter Anstrengungen, nicht gerecht zu werden. — Ueber die Gesangsleistungen des Frl. Anna Reiß können wir uns, auf das frühere Referat verweisend, kurz fassen. Sie sang unter nicht enden wollenden Beifallsäußerungen, mit denen das Publicum nicht eben geizte, Cavatine aus „La gazza ladra" von Rossini recht nett und fertig, zeigte dagegen in einer deutschen Arie aus der Oper „Catharina Cornaro" von Franz Lachner, daß Innerlichkeit, Leidenschaft und verständnißtiefere Auffassung ihr gänzlich unbekannte Requisiten eines künstlerischen Vortrags sein mögen. — Frau Clara Schumann spielte noch in vollendeter Weise ein tiefempfundenes, seelenvolles Nachtstück und Canon (As dur) aus den Studien für den Pedalflügel von Rob. Schumann, Impromptu (Cis moll) von F. Chopin und auf allseitiges Verlangen als liebenswürdige Zugabe „Spinnerlied" von Mendelssohn.

Berlin. Der 1. December brachte uns im königl. Opernhause die schwachbesuchte Matinée zum Benefiz für Sgra. Brunetti. Den Glanzpunct bildete das großartige Duett aus „Stabat mater" von Rossini, in dessen Vortrag die berühmten Schwestern Marchisio eine Gesangs- und Ensemblewirkung erreichten, wie sie so bald nicht wieder gehört wird. Unter stürmischem Applaus mußten sie dasselbe noch einmal wiederholen. — Am 3. December sahen und hörten wir in den vereinigten Victoria-Theatern das Monstreconcert von sämmtlichen Infanterie- und Cavallerie-Musikcorps der hiesigen Garnison (etwa 12 Corps) und, wie der Zettel vielleicht irrthümlich besagte, auch sämmtlicher hiesiger Tambourcorps unter Musik-Dir. Wieprecht's Leitung. Nach dem Trommel-Lärmen zu urtheilen, konnten aber immerhin nur 40 Trommler activ sein, genug, um bei eingreifenden und angreifenden Stellen von der Musik blos klanglose Massen zu hören. Beide Häuser waren ausverkauft, so daß der Erfolg, um nur Eines zu berühren, der Musikmeister-Pensionszuschußkasse noch immer einen bedeutenden Zuwachs gewährt haben muß, trotzdem Director Cerf die Hälfte der Einnahme beansprucht hatte. Nachdem die Vorhänge aufgerollt, war der Anblick der vereinigten Theater feenhaft, magisch und so blendend, daß die staunenden Zuschauer erst in laute Interjectionen und dann in Beifall ausbrachen. Ein neben mir sitzender Franzose, der in Paris, London, Italien, Amerika ꝛc. gewesen, sagte, daß mit diesen beiden vereinigten Theatern kein Theater der Welt an Eleganz und Personenzahl concurriren könnte. Einige Pièces wurden nur von den Infanteriemusikcorps, andere nur von den Cavalleriemusikcorps, die meisten aber von sämmtlichen combinirten Infanterie-, Cavallerie- und Tambourcorps vorgetragen. Hr. Wieprecht leitete als Obercommandirender diese musikalischen Heerschaaren, die wieder in vier Musikmeistern und fünf Stabstrompetern ihre Untercommandirenden hatten. Die Massenleistungen waren selbstverständlich weniger gut in den schwierigen Ouverturen zum „Feldlager" und zu „Olympia". Diese Copieen blieben weit hinter den Originalen zurück. Besser gelangen die Märsche. Das Programm enthielt auch nur eine neue Pièce, den Krönungs-Marsch für zwei Orchester zur Krönung des Königs Wilhelm I. von Meyerbeer componirt. Derselbe war in diesem Arrangement von mächtiger Wirkung. Pomphaft machte sich R. Wagner's Marsch und Chor aus dem „Tannhäuser". Im Freien mögen diese tongewaltigen Militärproductionen, unterstützt und übertönt von 40 wirbelnden Kalbfellen, vielleicht geeignet sein, mehrere hundert Morgen Wald und Feld harmonisch zu füllen und zu befruchten; aber trotz dieser gewaltigen Theaterräume machten die Trommler- und Bläser-Massen doch einen Aufruhr verkündenden Lärm. Beifall gab es, natürlich, wie immer bei solchen Zwerchfell erschütternden Gelegenheiten, in starker Dosis. — Am 4. December trat die 18jährige Sgra. Adeline Patti in der italienischen Oper des Hrn. Merelli als Lucia („Lucia von Lammermoor") auf. Von amerikanischen und englischen Blättern schon als ein singendes Wunderkind und in neuester Zeit als ein Gesangsphänomen hingestellt, gestehen wir offen, dieses Urtheil nicht unterschreiben zu können. Sie besitzt zwar Alles, was eine Sängerin haben muß, um sie zu einer solchen ersten Ranges zu stempeln, nur Eins scheint zu fehlen, aber etwas unerläßlich Nothwendiges — die sympathische Klangfülle einer großen Stimme. Möglich ist es, daß das kleine allerliebste Figürchen den großen Raum unseres Hofoperntheaters mit ihrem niedlichen Stimmchen nicht auszufüllen vermag, und daß ein kleinerer Raum das von der neuen Welt ausposaunte Urtheil sich auch bei uns in der alten Welt bewahrheitete. Jedenfalls warten wir vorläufig und harren der Wunderleistungen, die da kommen sollen. In der Wahnsinnsscene gipfelten sich ihre gesanglich-dramatischen Leistungen, die denn auch überaus beifällig aufgenommen wurden. Hr. Formes entledigte sich als Edgar seines Partes meist gelungen. — Die königl. Kammersängerin Frau Herrenburg-Tuczek feierte am 5. December nach 20jähriger, ruhmreicher Wirksamkeit an hiesiger Hofoper als Susanne in „Figaros Hochzeit" ihr Abschiedsbenefiz. In diesem langen Zeitraume war sie stets und überall der wirksam eingreifende Liebling des Berliner Opernpublicums. Davon gab denn auch das vollbesetzte Haus und der stürmische, wiederholte Beifall den schönsten Beweis. Die scheidende Künstlerin erhielt wäh-

rend der Vorstellung Bouquets und Lorbeerkränze in Fülle. Nach derselben wurde ihr von dem Opernpersonale eine, auf einem Lorbeerkranze ruhende, prächtige silberne Vase überreicht. In den Blättern des Lorbeerstammes sind sinnreich die einzelnen, von ihr gegebenen Rollen verzeichnet. Vorzüglich war Frl. Lucca in der Rolle des Cherubin. Die Damen Köster (Gräfin), Harriers-Wippern (Bärbchen) und Gey (Marcelline), wie die HH. Woworsky (Basilio), Krause (Figaro), Salomon (Graf), Bost (Bartolo), Fischer (Antonio) und Koses (Curtio) verherrlichten Jeder in seiner Weise, der scheidenden Künstlerin zu Ehren, diese ausgezeichnete Vorstellung. — Im zweiten Abonnementconcerte des Hrn. Rob. Radecke, welches am 6. December im Saale der Singakademie stattfand, hörten wir in vierfacher Besetzung die aus sieben Sätzen bestehende sechsstimmige H moll-Suite von J. S. Bach für zwei Violinen, Viola, Violoncell, Contrabaß und Flöte. Das Concert D moll in ungarischer Weise für Violine und Orchester von J. Joachim, welches der große Geigenvirtuose mit allen nur denkbaren Schwierigkeiten in symphonischer Form für sich componirt, erfuhr durch unseren königl. Kammervirtuosen Ferd. Laub eine von stürmischem Beifall begleitete meisterhafte und vollendete Reproduction. Laub sowohl, wie Joachim gehören zu den größten Violinvirtuosen der Gegenwart, abgeschlossen in sich und in der Zeit. Nicht eben zu häufig schmückt den Künstler der Doppelkranz der Virtuosität und der Composition zugleich. Joachim's neuestes Concert in D moll gleicht einer üppigen, romantischen Landschaft mit abwechselnd ernsten und heiteren Contrasten, deren Mittelpunct eine reizend sprudelnde Cascade in Form einer fein pointirten Romanze bildet. Bedeutsam erfunden ist die Principalstimme, um die bald dienend, bald dominirend das stets bewegte, harmonisch sinnig construirte Orchester einherfluthet. Nur dem ersten Satze wäre bei seiner frischen Eigenthümlichkeit mehr Einheit und Gedrungenheit zu wünschen, die dann für denselben von erobernder Natur wäre. Zum Schluß brachte Hr. Radecke das von Franz Bonn gedichtete Märchen „Undine" für Soli, Chor und Orchester von dem, wie wir hörten, in München lebenden, jungen Componisten Carl Perfall zur Aufführung. Nur durch Zufall war es, daß wir dieser noch im Embryozustande liegenden „Undine" von Anfang bis zum Ende unsere ganze Aufmerksamkeit schenkten. Nicht ohne musikalisches Talent, doch ohne Kunstverständniß geschrieben, geht dieses musikalische Märchen in seinen aphoristisch aneinander gereihten Soli und Chorsätzen ohne nachhaltige Wirkung an dem Hörer vorüber. Frau Cash und Frl. Malvine Strahl sangen die Sopransoli (Undine und Bertalda) mit schöner, ausgiebiger Stimme. Die Domsänger HH. Dr. Müller, Baß, und Seyffart (nicht Seifert, wie ich in meinem vorigen Bericht geschrieben), Tenor, waren bemüht, ihre undankbaren Partien als Kühleborn und Ritter Friedbert so gut wie möglich zur Geltung zu bringen. Ein großer Theil des Publicums verließ schon nach dem ersten Theile dieser Composition, die von Hrn. Radecke vortrefflich einstudirt war, den Saal. — Am 9. December fand das dritte Abonnementconcert von Musik-Dir. Liebig im Meyern'schen Saale statt. Zu höchst gelungener Aufführung kamen: Taubert's Ouverture zu „Blaubart", Gade's Ouverture „Nachklänge von Ossian" und Schubert's herrliche und großartige C dur-Symphonie. Der 14jährige Heinrich Barth aus Potsdam, ein Schüler des dortigen renommirten Musiklehrers Steinmann, trug in demselben Beethoven's G dur-Concert mit Orchesterbegleitung außerordentlich beifällig vor. Der sehr talentvolle, junge Pianist ist an Bedeutsamkeit, Auffassung und Kraft seines Spiels in hervorragender Weise seinem Alter vorausgeeilt, so daß seine Kunstleistungen zu den schönsten Hoffnungen berechtigen. — Nachdem wir Sgra. Patti's Amine in der „Nachtwandlerin" gehört, können wir unser erstes Urtheil nur aufrecht erhalten. Ihr sehr hoher, schön klingender Sopran (sie singt mit der größten Leichtigkeit und Anmuth das dreigestrichene d und es) hat bei der großen Jugend unserer niedlichen Sängerin noch nicht die tragische Kraft und das stark ausgeprägte Tonvolumen, welches man von einer Sängerin ersten Ranges nothwendig erwartet. Da Sgra. Patti aber im Besitze der geistigen Mittel ist, um dies hohe Ziel erreichen zu können, so glauben wir, wenn sonst nichts Störendes dazwischen tritt, daß sie es auch noch erreichen wird. Haben wir nun dem reichen Talente Sgra. Adeline Patti's, die mit ihrem Gesange mehr rührt als erschüttert, alle ihr gebührende Gerechtigkeit widerfahren lassen, so haben wir auch offen bekannt, daß sie den großen Erwartungen nicht völlig ensprochen hat. Was ist aber auch im Grunde ein Wunderkind, selbst wenn es noch so verrückt macht, der Ruf, wenn er noch so bausbackig durch alle Lande schmettert? Wunderkinder sind fast durchweg phantastische Morgengewölke; je höher die Lebenssonne heraufsteigt, desto blässer wird ihr Purpurglanz. Und der Ruf? Je nun der Ruf ist ein stark gerirter Wechselbrief, den ein Land oder eine Stadt für Baares annimmt, das andere oder die andere nicht. Sgra. Patti bestätigt unsere Behauptung. — Am 12. December nahm Frau Jachmann-Wagner in der Rolle des Orpheus zum allerletzten Male vom Publicum Abschied als tragische Sängerin. Daß sie schon ein Mal im September zum letzten Male in derselben Rolle Abschied genommen, hatten wir bereits in Nr. 16 d. Bl. berichtet. Man kommt also folgerichtig hierdurch zu dem Schlusse, daß auch das allerletzte Mal noch nicht das letzte Mal sein wird, wo wir Frau Jachmann-Wagner als große dramatische Sängerin begrüßen und feiern werden. — Das Programm, mit welchem die königl. Capelle am 14. December ihre Symphonie-Concerte im Saale des königl. Opernhauses eröffnete, brachte: Symphonie Es dur von Mozart, Ouverture zu „Aladin" von C. Reinecke, Ouverture zur Oper „Genoveva" von R. Schumann und B dur-Symphonie von Beethoven. Was? höre ich rufen. Die königl. Capelle hat in ihrem ersten diesjährigen Concert zwei Werke der Neuzeit (dazu das eine von einem noch lebenden Musiker) auf ihrem Programm? Nun das ist brav, außerordentlich brav! Dieser Fortschritt verdient die allergrößte Anerkennung. Weg mit dem alten Zopf, fort mit dem alten Vorurtheil, als müßten die Stammactionäre der Symphonie-Soiréen, von den Urgroßältern bis zu den Enkelskindern herunter, ausschließlich nur mit altclassischen Musikspeisen todtgefüttert werden. Wir sahen und hörten ja, daß diese beiden Ouverturen ebenfalls gut mundeten und prächtig beifällig verdaut wurden. Nur keinen Krebsgang wieder. An R. Schumann's Stelle bedanken wir uns für die musterhafte Ausführung seiner geistvoll gearbeiteten, höchst wirkungsvollen Genoveva-Ouverture. Capell-M. C. Reinecke mag seinen Dank selbst votiren für die ausgezeichnete Execution seiner Aladin-Ouverture, die den durchgebildeten Musiker kennzeichnet, der meist wahr und treffend, wenn auch mitunter zu leidenschaftlich stürmisch den Märchenstoff musikalisch zu charakterisiren verstand. — Am 15. December hatte der Componist und Pianist Hr. Heinrich Stiehl aus St. Petersburg im Saale des Englischen Hauses eine Matinée musicale veranstaltet, in welcher er vor eingeladenen Hörern, unterstützt von den HH. Kammervirtuosen Ferd. Laub, Musik-Dir. Wüerst und Dr. Bruns, sein zweites Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell Op. 36, seine Preis-Sonate für Pianoforte und Violoncell Op. 37, sein Quartett Op. 40 für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell und mehrere Clavier-Salonstücke unter großem Beifall zur Aufführung brachte. In allen Nummern bewährte sich der Componist als ein gründlich gereifter Musiker, der diese schwierigen musikalischen Formen mit hervortretender Originalität und Gewandtheit, ohne Epigone zu sein, auch in seinem Part, als bedeutender Clavierspieler, zur Geltung brachte. Sämmtliche Piècen wurden natürlich mit der größten Künstlerschaft vorgetragen. Das Quartett halten wir für die bedeutendste, inhaltvollste Arbeit. Die Preis-Sonate, ebenso wie das Trio ausgezeichnet gearbeitet, verliert durch ihre große Länge. Wir freuen uns, in Hrn. Stiehl einen bedeutenden Künstler kennen gelernt zu haben.

Th. Rode.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Hr. Morini hat als Edgar in „Lucia di Lammermoor" vom Wiener Hofoperntheater sich verabschiedet.

In Prag fand Frl. Kirchner aus Berlin, eine Schülerin Laub's, als Violinspielerin eine freundliche Aufnahme.

Am 15. März eröffnet Sgra. Adeline Patti am Kärnthnerthor zu Wien einen Gastrollencyclus, der auf 12 Vorstellungen festgesetzt ist. Dieselbe gastirte zuletzt am königl. Opernhause zu Berlin.

Seit dem Herbste in der Schweiz weilend, gab A. Jaell am 19. December sein letztes Concert dort zu Vevey und ist nun nach Deutschland zurückgekehrt.

Das Concert des Musikvereins zu Gera am 11 v. Mts. brachte u. A. Beethoven's C moll-Symphonie und Schnitterchor aus Liszt's „Prometheus". Frl. Jenny Meyer aus Berlin trug eine Arie aus dem „Messias" und „Mignon" von Liszt mit sehr großem Beifalle vor. Zum Schluß des Programmes spielte der Dirigent des Vereins, Capell-M. W. Tschirch, eine Clavierphantasie von Jaell.

Musikfeste, Aufführungen. Der „Künsterverein" in Bremen brachte neulich unter Reinthaler's Leitung Händel'sche Compositionen für Streichinstrumente, Flöte, Oboe und Fagott (in den Jahren 1716—20 entstanden) zur Aufführung.

In dem letzten Concerte des Erfurter Musikvereins kam „Der Fall Babylons" von Spohr zur Aufführung; die Tenor- und Baßsoli hatten die HH. John aus Halle und Sabbath aus Berlin übernommen.

Neue und neueinstudirte Opern. Lefébure-Wély's komische Oper: „Les recruteurs" hat am Théâtre lyrique zu Paris kaum mehr, als ein gelindes Fiasco gemacht.

Eine Oper von Alary, „Die menschliche Stimme", gelangt dieser Tage in der Großen Oper zu Paris zur Aufführung.

Gounod's „Faust" wird in Wien und München zur Aufführung vorbereitet.

In Innsbruck wird eine Oper von Nagiller, „Friedrich von Tyrol", neu einstudirt.

Musikalische Novitäten. In Kurzem erscheint zum Besten des Mozart-Vereins ein Mozart-Album, herausgegeben von dem Directorium des Vereins unter Redaction von F. W. Markull, für Pianoforte und Gesang, mit Originalcompositionen von Fr. Abt, Chwatal, M. Hauptmann, Ferd. Hiller, Ernst, Herzog zu Sachsen, F. Kittl, Louis Köhler, Franz Lachner, Ad. Lindner, A. Löschhorn, F. W. Markull, Fr. Marpurg, H. Marschner, G. Meyerbeer, J. Moscheles, C. Reinecke, C. G. Reissiger, H. Sattler, Louis Spohr, C. Stein, W. Tschirch. Das Werk wird durch die Musikalienhandlung von C. F. Kahnt in Leipzig zu beziehen sein.

Auszeichnungen, Beförderungen. Hofcapell-M. Franz Abt in Braunschweig hat vom Herzog von Coburg das dem Ernestinischen Hausorden affiliirte Verdienstkreuz für Kunst und Wissenschaft verliehen erhalten.

Alexander Dreyschock soll einen Ruf nach Petersburg als Professor des Clavierspiels an der kaiserl. Theaterschule erhalten haben.

Die durch den Abgang der Frau Marchesi erledigte Professur für höhere Gesangsausbildung ist, wie Wiener Zeitungen versichern, nun definitiv Hrn. Gräbener aus Hamburg übertragen worden.

J. Lotto ist vom Großherzog von Weimar zum Kammervirtuosen ernannt worden, ohne an Weimar durch eine amtliche Stellung gefesselt zu sein.

Ein junger Deutscher, Hr. Heinr. Lütgen aus Cöln, ist von der italienischen Oper zu Paris als erster Violoncellist engagirt worden.

Todesfälle. Am 7. December v. J. starb in Dresden der Hofopernsänger Louis Hahnemann.

In der Nacht vom 22. zum 23. December starb in Magdeburg der Organist und Lehrer Julius Gallrein. Er war Mitarbeiter dieser Blätter und ein eifriger und thätiger Freund des musikalischen Fortschritts.

Vermischtes.

Aus Rotterdam schreibt man uns, daß die deutsche Oper daselbst noch immer in Blüthe ist durch die Damen Günther, Doria, Geisthardt und die HH. Dall'Aste, Grimminger, Abiger, und Brassin. Orchester und Chöre sollen ebenfalls trefflich sein. Bemerkt zu werden verdient, daß nur die deutschen Meisterwerke beim Publicum Anklang finden, und die Vorstellungen von französischen und italienischen Opern am wenigsten besucht werden.

An unsere Abonnenten in Preußen.

Da in Folge des vom 1. Januar d. J. an in Kraft tretenden neuen preußischen Stempelsteuergesetzes unsere Zeitschrift rücksichtlich ihres Inseratentheiles demselben unterliegen würde, und demgemäß für Preußen der Preis um 1 Thlr. 17 Ngr. gesetzlich erhöht worden ist, so erklären wir hiermit, daß wir, um unseren Abonnenten diese Mehrausgabe zu ersparen, indem eine solche nur in Folge der Inserate gemacht werden müßte,

den Inseratentheil der gesetzlichen Vorschrift gemäß einrichten werden, weshalb wir auch bereits eine darauf bezügliche Eingabe an das Königl. Preuß. Hauptsteueramt in Berlin gerichtet haben. Sonach dürfte die neue Einrichtung unsere Abonnenten in der preußischen Monarchie gar nicht berühren.

Leipzig, am 28. December 1861. Die Verlagshandlung von **C. F. Kahnt.**

Intelligenz-Blatt.

Im Verlage der **Agentur des Rauhen Hauses zu Hamburg** sind erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Unsere Lieder.

Mit Vorwort von **Dr. Wichern.**

Dritte bedeutend vermehrte und verbesserte Aufl. 20 Bogen.

Vollausgabe eleg. geb. 1 Thlr.

(Die Schulausgabe hiervon kostet: einzeln 12 Ngr., in Partien — von mindestens 12 Exempl., und gleichzeitig frankirter Einsendung des Betrages an die betreffende Buchhandlung — **10 Ngr. pr. Expl.)**

Es sind mehr als 300 Lieder, in deren Chor die besten deutschen Sänger, genannte und ungenannte, zusammenstimmen; die Lieder sind einstimmig, zwei- und dreistimmig, ihrer viele auch vollchörig gesetzt. Gottes Schöpfung in Wies' und Wald; das Leben des Hauses, wie in ihm Mutter- und Kindesliebe singt und spielt; die Wanderlust, die jauchzend hinauszieht in die Welt; das Vaterland und seine unsterblichen Helden, seine Kaiser aus alten Tagen und seine Geschichte mit allen aus ihr spriessenden Hoffnungen; allerlei Lust und Leid, wie sie unversieglich aus stillem Herzen in beschaulicher Andacht oder in traulicher Liebe und Gemeinschaft, etwa zu Frühlings- und Sommerzeiten oder wenn der Eiszapfen die Fenster ziert, sich ergiessen; Festliches zu Weihnachten und anderen Gotteszeiten, — das Alles spiegelt sich in diesem Büchlein in Worten und Tönen, nach denen sorgfältig gelauscht und geforscht ist, bis sich viele der edelsten und schönsten von beiden hier zusammengefunden, um Herzen und Geister in schönem Einklang zusammenzubinden.

Im Verlage von **H. Matthes** in *Leipzig* ist erschienen:

Eckhardt, E. F., Der erste Unterricht im Clavierspiel. 12 Ngr.

Hartmann, R., Op. 3. Notturno-Valse brillante. 17½ Ngr.

Loos, V. J., Op. 5. Polka-Mazurka de Salon p. Piano. 15 Ngr.

Rochlich, G., Op. 20. Fromme Lieder von Jul. Sturm, für 1 Singstimme und Pianoforte. 20 Ngr.

Seemann, O. R., Op. 1. Milde Mandolinen-Klänge für Bar. oder Mezzosopran. 10 Ngr.

Siering, M., Verlorne Hoffnung für eine Singstimme mit Pianoforte. 7½ Ngr.

☞ Pianinos. ☜

Die Pianoforte-Fabrik von Jul. Feurich.

in Leipzig, Weststrasse Nr. 51,

empfiehlt als ihr Hauptfabrikat **Pianinos** in geradsaitiger, halbschrägsaitiger und ganzschrägsaitiger Construction, mit leichter und präciser Spielart, elegantem Aeusseren, stets das Neueste, und stellt bei mehrjähriger Garantie die solidesten Preise.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 10. Januar 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 1 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Creutzein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 2.
Sechsundfunfzigster Band.

H. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Gluck's „Alceste" in Paris (Schluß). — Aus Wien. — Aus Frankfurt a. M. — Aus Paris. — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes. — Intelligenzblatt.

Gluck's „Alceste" in Paris.

(Die Partitur.)

Von

Eduard Schelle.

(Schluß.)

Dem angelegten Plane gemäß, mußte in der französischen Bearbeitung die dem zweiten Acte der italienischen Ausgabe entnommene große Scene den dritten Act beginnen. Allein wo den Trauerchor: „Piangi Thessalia" hinbringen, den Gluck mit Recht nicht missen mochte? Am Natürlichsten hätte er als Schlußchor des zweiten Actes angebracht werden können. Doch dann wäre der Effect der großen Arie zerstört worden; überdies würde diese Eintheilung zu einer ähnlichen Anhäufung von großen Massen wie die in der italienischen Partitur gerügte geführt haben, welche man als einen Fehler mit Recht so ängstlich zu vermeiden suchte. So erhielt dieser Chor seine Stelle am Anfange des dritten Actes, als eine geeignete Einleitung zu der großen tragischen Scene am Eingange des Styx. Die scenische Bedeutung dieser Anordnung trat vollends hervor, als die Aufnahme des Herkules Aenderungen hervorrief. Da derselbe unmöglich wo anders, als im Anfange des dritten Actes erscheinen konnte, diente jener Chor zugleich, die unvermittelte und etwas burleske Figur dieses Heros mit dem Vorangehenden und dem Nachfolgenden in einige Harmonie zu setzen. Er knüpft in dieser Weise an den zweiten Act an und gruppirt die kleine, von Gluck ursprünglich nur mit einigen Recitativsätzen bedachte Partie des Herkules ganz erträglich, indem er sich in seiner Wiederholung zwischen diese und die folgende große Scene stellt. Leider wird die mühsam erlangte Harmonie durch die von Gossec 1779 gegebene Einlage der hinzugefügten Bravourarie im Modegeschmack jener Zeit großentheils wieder vernichtet, welche einen unangenehmen Gegensatz zu den übrigen Theilen bildet. Warum aber behielt sie Gluck bei; ja, warum lieh er ihr seinen Namen? — Spielte er vielleicht mit Gossec ein ähnliches Spiel, wie mit Bertoni?

Der Verlegung der großen Scene an den Eingang des Styx verdanken wir manche schöne Einlage; so vor Allem den furchtbar erhabenen Chor der Dämonen „Alceste, le jour fuit", das schöne Duo zwischen Admet und Alceste, die Arie „Caron t'appele", das kurze Recitativ des Herkules, das darauf folgende des Admet, den Chor „Notre fureur est vaine" und endlich auch ein Trio „Reçois oh Dieu". Die große Scene der Alceste selbst wurde durch bedeutende Zusätze erweitert, und andere beibehaltene Sätze aus der italienischen Partitur gewannen eine ganz veränderte Gestalt. Nach so vielen Effectstücken wurde mit Recht der breite, einleitende Orchestersatz zur Erscheinung des Apollon in fünf bis sechs Tacte zusammengezogen. Der Schlußchor dagegen, ebenfalls eine neue Zuthat, erhebt sich nicht über die Sphäre des Allergewöhnlichsten.

Die besonderen, musikalischen Veränderungen der französischen Ausgabe lassen sich nach zwei Gattungen unterscheiden; zunächst nämlich als solche, welche die Uebertragung in das französische Idiom nothwendig in der ursprünglichen Zeichnung der Melodie hervorrief, und dann als andere, welche eine mehr oder weniger vollständige Umbildung des Grundtextes darstellen.

Zu der ersten Gattung liefern die meisten Arien und einige Chöre Beispiele. Ich wähle unter jenen die berühmte Arie „Ombre, larve" deshalb, weil dieselbe Hr. H. Berlioz in seinen Briefen über „Alceste" zum Gegenstand einer besonderen Betrachtung gemacht hat.

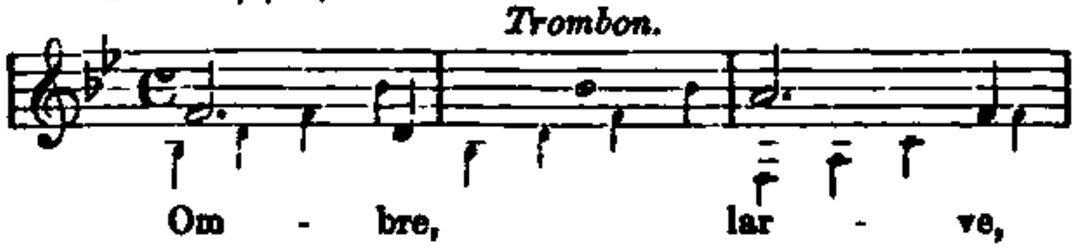
„Mr. Gluck n'aime pas les rondeaux"! rief Rousseau in seinen erwähnten Urtheilen über diese Oper bei Gelegenheit der Arie aus; „hier war der Ort, wo diese Form aufs Günstigste behandelt werden konnte ....." Mr. Jean-Jacques manque d'oreille! hätte ihm der Componist seinerseits zurufen können; denn gerade diese Arie bietet ein Beispiel der feinsten Anwendung der Rondoform dar. Hr. Berlioz scheint sich in mancher Hinsicht den Meister Jean-Jacques zum Vorbilde genommen zu haben. Ebenso kleinkrämerisch wie dieser, benutzt er eine jede Gelegenheit, seine kritische Wuth auszulassen; und da ihm hier die Musik entgeht, so muß der französische Text den Stoff dazu hergeben.

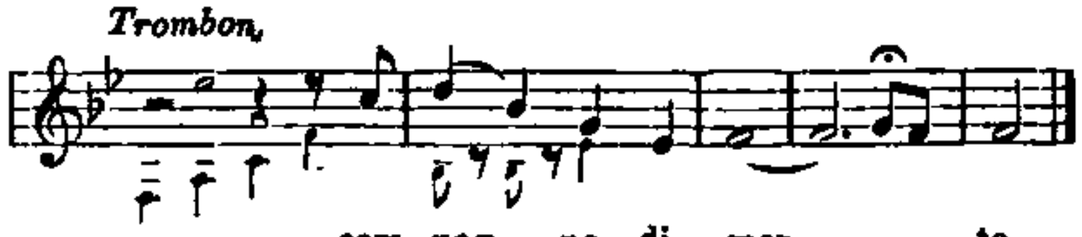
Du Rollet hat nämlich die unbestimmten und mit dem Sinn der folgenden Verse wenig in Einklang stehenden Aus-

drücke: „Ombre, larve, compagne di morte“ des Originaltextes passend und einsichtsvoll mit „Divinités du Styx, ministres de la mort“ übersetzt. Hr. Berlioz nimmt daran Anstoß; er vermißt die malerische Wirkung der dunkeln und hellen Vocale, da ein jedes der Worte „auf zwei große Noten gelegt, deren erste angeschwellt werden kann und muß, der Stimme Zeit läßt, sich zu entwickeln und die Antwort der unterirdischen Götter in den Hörnern und Posaunen entschiedener markirt.“ Er schlägt zu dem Zwecke die Uebersetzung vor: „Ombres, larves, pâles compagnes de la mort“. Allein abgesehen davon, daß dergleichen Vocalmalereien heutigen Tages, wo unsere Empfindung vornehmlich durch den Totaleindruck eines Satzes bestimmt wird, den Effect wie früher nicht mehr hervorbringen; so vergißt Hr. Berlioz, daß das Tempo des Andante wegen des unmittelbar folgenden Adagio stets einen zu bewegten Charakter annehmen muß, um der Stimme auf der punctirten halben Note — denn eine solche nebst einer Viertelnote, keineswegs aber zwei halbe Noten, „notes blanches“, füllen in der italienischen Partitur den Tact aus — so viel Zeit zum Anschwellen zu lassen, daß sich daraus eine hervortretende Wirkung ergäbe. Der den nächsten Tact allein in Beschlag nehmende Posaunenton ersetzt zwar einigermaßen die Lücke im Gesange, parodirt aber diesen in gewisser Hinsicht, indem ihn die Vorstellung unwillkürlich als Antwort den nebelhaften, unbestimmten Phantomen des Gespensterreiches, und nicht den stygischen Gottheiten in den Mund legt. Jene von Hrn. Berlioz so betonten Vortheile lägen mithin mehr in der Idee, als in der Wirklichkeit und beweisen Nichts gegen die französische Uebersetzung. Doch ja; denn die unglücklichen Worte: „Divinités du Styx“ zwingen dem Gange der Melodie „fünf trockene, insipide Anschläge auf demselben Tone“ ab, und der Ausdruck Styx wird überdies mit den Posaunen zusammen auf dieselbe Note geworfen, welche ihn dem Ohre gänzlich entziehen. Gewiß, der fünffache Anschlag desselben Tones wäre eine Monstruosität, wenn er sich in monotoner Weise mit demselben Zeitmaße wiederholte. Allein der Accent der französischen Sprache gestattet die Repercussion in folgender Form: „Divinités du Styx“, welches Metrum sich beim Vortrage wiederum dahin abfärbt ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ –. Die gerügten Nachtheile des französischen Textes dürften also eher in einen Vorzug umschlagen; denn sicherlich möchte für die Declamation jenes mannigfaltige Versmaß den schleppenden Trochäen des italienischen Verses vorzuziehen sein. Aehnlich verhält es sich mit dem Worte Styx; die Hörner und Posaunen verdecken es keineswegs so weit, daß es dem Ohre nicht vernehmlich würde; wol aber wird durch den ehernen Klang jener Instrumente das Bild des Ausdruckes so mächtig hervorgehoben, so gewaltig umschrieben, daß gerade dieser Wurf der Arie eine dramatische Größe verleiht, welche sie in der ursprünglichen Fassung nie erreichen konnte.

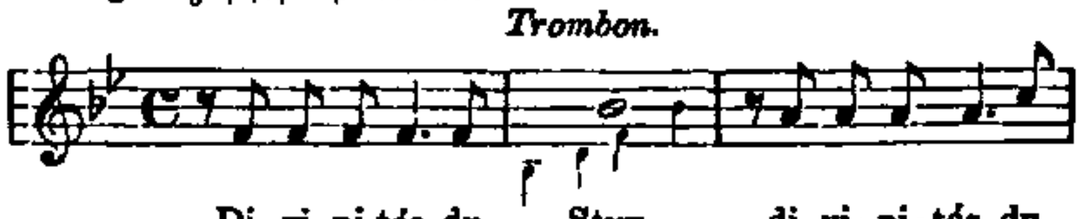
Besser als einzelne Züge wird eine kurze vergleichende Analyse den Werth beider Stellen bestimmen, welche ich der Anschaulichkeit wegen in ihrem Texte mit flüchtig angedeutetem Basse beifüge:

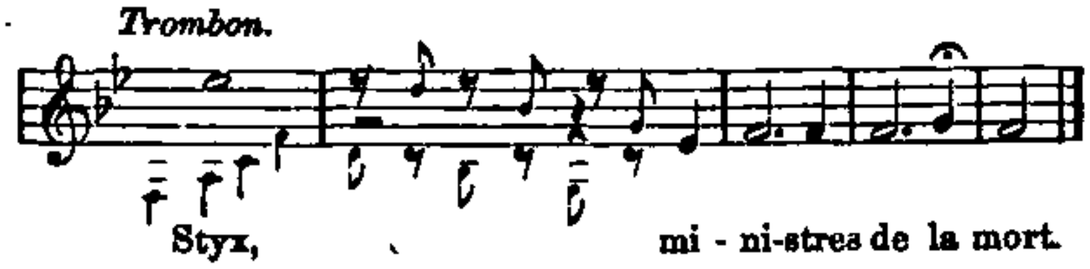
Italienische Partitur:





Französische Partitur:





Der italienische Gesang setzt auf der Dominante ein und sinkt in die Terz des Grundtones zurück, wiederholt bei dem Worte larve denselben Schritt von der Terz der Dominante auf diese, hebt sich dann auf die Terz des Grundtones in der Octave, um ängstlich wieder auf die Dominante zurückzugehen, betont mithin vorzugsweise die unsicheren Noten der Tonart; wogegen die französische Zeichnung fest und entschieden mit einem Quartenschritte auf den Grundton steigt, dann, mit kühnem Schwunge auf der Terz der Dominante einsetzend, den ganzen Accord kühn durchschreitet und wie entsetzt der Begleitung die Rückkehr zur Dominante überläßt, um dort die fürchterlichen Worte feierlich auszutönen. Die französische Melodie umfaßt mithin in wenigen Strichen sämmtliche charakteristische Noten der Tonart nebst ihren nächsten harmonischen Beziehungen.

Wenn das nicht groß ist, so giebt es überhaupt nichts Großes in musikalischer Zeichnung. Dort citirt ein schüchternes Mädchen furchtsam die lichtscheuen Gespenster der Unterwelt, mit ängstlichem Grauen nach jedem Rufe zurückbebend; hier fordert eine Königin mit unwandelbarem Entschlusse die finsteren Todesmächte stolz heraus: — dem Geschmacke des Lesers bleibt es überlassen, welches Bild er der Situation angemessener findet.

Die angeführte Veränderung der melodischen Zeichnung bietet außerdem den Vortheil, daß das rhythmische Motiv der antwortenden Hörner und Posaunen, welches Gluck in der italienischen Arie durch einen synkopenartigen Einsatz einleiten mußte, sich jetzt naturgemäß an den Ruf des Gesanges als ein großartiger Nachklang desselben anschließt. So dienen also gerade die bitter getadelten Worte des französischen Textes dazu, den plastischen Ausdruck des Bildes zu vervollständigen und eine Einheit von Form und Inhalt zu erzeugen, wie sie selten in ähnlichen Schöpfungen angetroffen wird.

Noch mehr vielleicht tritt die Ueberlegenheit der französischen Ausgabe in den Sätzen hervor, welche in die zweite Gattung der Veränderungen fallen. Zu solchen gehören diejenigen Theile der großen Scene des dritten Actes, in welchen sich die französische und italienische Partitur begegnen; ferner die Arie desselben Actes: „Ah Divinités implacables“, zu der die Arie: „Non vi turbate, nò pietosi Dei“ die allgemeinen Contouren geliefert hat; das große Recitativ des Priesters im

ersten Acte: „Apollon est sensible à nos gémissements“, italienisch: „à tuoi preghi o Regina“, welches in der französischen Diction eine breitere und schwungvollere Form, namentlich aber von den Worten: „Ah già son pieni questi archi“, französisch „Tout m'annonce du Dieu la puissance suprême“, eine fast ganz neue Gestalt erhalten hat; das Recitativ des Priesters ebendaselbst „Tes destins sont remplis“, dessen Arioso „Déjà la mort s'apprête“ der Arie der Ismene „Parto, ma senti“ entlehnt ist; vor Allem endlich die große Invocation „Arbitres du sort des humains“, welche nur einem geübten Ohre die ursprüngliche, italienische Anlage „Nume eterno“ wiedererkennen läßt.

So unvollkommen hier die Parallele beider Partituren durchgeführt werden konnte, so genügt sie doch, wie ich hoffe, deren Abstand wenigstens im allgemeinen Umrisse anzudeuten. Eine ausführliche Analyse würde das organische Verhältniß der französischen „Alceste“ zur italienischen bis ins kleinste Detail nachweisen und damit zugleich Zeugniß von einem Künstlerstreben ablegen, wie es in der Geschichte der Musik wahrlich nicht häufig auftritt.

Die Redaction der Oper vom 21. October verdient wegen der bewiesenen Einsicht und liebevollen Verehrung für Gluck belobt und den auswärtigen Bühnen als Muster aufgestellt zu werden. Die wenigen Aenderungen, welche man sich erlaubte, indem man statt des kleinen, nichtssagenden Chores im zweiten Acte ((chœur très gai) den ersten „Que les doux transports“, statt des unbedeutenden Schlußchores den großen Festchor „Vivez, aimez des jours“ wieder vorgeführte, trugen dazu bei, die Plastik des Gesammteindruckes zu steigern; während die Einlage des Satzes „chi mi parla“ aus der italienischen Partitur in die große Scene des dritten Actes einen hohen Ersatz für das mit Recht gestrichene Trio ebendaselbst gewährte. Die Balletmusik beschränkte sich auf die bekannten fünf Beilagen des zweiten Actes, zu denen man noch den fünften Satz aus den Beilagen des dritten Actes gefügt hatte. Besondere Zugaben von fremder Hand sind ganz vermieden worden.

Schließlich mache ich noch auf eine hier traditionelle Ueberlieferung aufmerksam.

An dem Schlusse des Largo im Dreitacte, mit welchem der Chor in der Tempelscene nach dem Orakelspruche bei den Worten „Quel oracle funeste“ einsetzt, tritt in der Partitur der Priester mit den Worten „Notre roi va mourir“ unter den Noten c c d d d f in der Mittellage in den vorletzten Accord des Chores ein. Bei der Ausführung dagegen wartet der Priester, bis der Chor ganz verhallt ist, und schleudert mitten in der Todtenstille jene Worte in der oberen Octave gleichsam wie einen Alarmschrei hin, welcher das Zeichen zur Flucht giebt. Diese Aenderung soll Gluck selbst in den Proben zur ersten Aufführung der Oper angedeutet haben.

Aus Wien.

Täuschen die Zeichen nicht, so ist — der früheren Zeit und Art unseres concertlichen Treibens verglichen — ein beachtenswerther Fortschritt geschehen. Eines dieser günstigen Ergebnisse, schon in voriger Saison angebahnt, wirkt in der jetzigen heilbringend fort. Die zweite, bildungsgeschichtlich ebenso bedeutsame Errungenschaft strebt mindestens in neuesten Tagen Boden zu fassen. Unser früheres Concertrepertoire war nämlich sonst ebenso unergiebig an orchestralen, wie überwuchernd an einzelnen Virtuosenleistungen. Schon seit verflossenem Jahre ist jedoch der umgekehrte Fall eingetreten. Ebenso günstig steht es jetzt bei uns um die Pflege chorischer, vorwiegend antiker Musik. Es ist dies wieder ein erfreuliches Gegenbild zu einer früheren, kaum zwei Jahre zurückreichenden Epoche. Damals hatten sich in diesem Hinblicke vornehmlich zwei Extreme geltend gemacht. Das erste war ein fast götzenhafter Cultus des einseitig glanzsüchtigen, auf blose Weltgunst hinarbeitenden Virtuosenwesens. Das zweite lag in einem eigensinnig in sein leeres Selbst verrannten Haydn-Mozartismus. Neben diesen beiden Kehrseiten hatte der — obendrein noch sehr bedingte — Cultus Beethoven's und vollends die Pflege aller berechtigten Nachgeburt des genannten Meisters eine gar armselige, lediglich geduldete Stellung eingenommen. Jetzt ist Beethoven, der ganze Kunstmensch, in das Vollblut unserer Tonlustigen längst gedrungen. Die weiteren, aus Beethoven's Schaffen gezogenen Folgerungen der Neuesten harren bei uns freilich erst einer durchgreifenden Würdigung. Diese dürfte wol erst als eine Frucht kommender Zeiten sich erweisen. Genug an dem, daß es endlich bei uns zum Durchbruche der Hingabe an das große, in sich selbständige, vorwiegend polyphone Kunstwerk der Alt- und beziehungsweise auch der Neuzeit, wie zu einem Verweisen der Apotheose des virtuosenhaften Egoismus in seine bescheidenen Grenzen gekommen. So weit die allgemeinen Gesichtspuncte unseres concertlichen Jetzt gegenüber dem Einst. Daß und in welchem Grade unsere Opernbühne sich bis zur Stunde dieser Fortschrittsströmung entzogen, liegt klar genug vor. Es war hiervon in meinen Wiener Musikberichten schon mehrfach die Rede.

Für heute nur von unserem Concertleben. Anlangend die in größeren Zügen hingestellte instrumentale Seite desselben, bilden zwei aus Fachleuten, und eine gleiche Zahl aus Mischkräften gegliederte Orchestervereine die Schutzwehr gegen den Zustand einstiger Verkommenheit. Nach chorisch-polyphoner Seite hin wirken unsere Singvereine, Bresche schießend für den vielgestaltigen, und eifernd wider den abgeblaßten homophonen Gesangssatz einer vornehmlich aus süddeutscher und speciell österreichischer Erde entkeimten Afterkunstrichtung. Auch scheint das eben herangedämmerte Musikjahr dem bis jetzt aus bloser Unkenntniß schnöde vornehmthuend umgangenen Cultus der Antike, insbesondere jenem Bach's, ein hingebungsvolleres Entgegenkommen weihen zu wollen. So viel vorläufig im Allgemeinen. Nun vom Einzelnen, und zwar zuerst von unseren vier Orchestervereinen.

In erster Rangstufe der Leistungsfähigkeit stehen ohne Frage die von unserer Hofoperncapelle vertretenen philharmonischen Concerte. Dicht hieran schließt sich das vor ungefähr Jahresfrist von Director Herbeck ebenso opfermuthig wie feinsinnig zusammengestellte und befehligte Orchester der Musikvereins-Gesellschafts-Concerte. Beide Institute leisten in ihrer Art und Richtung Vollendetes. Dort die durchgängige Reife der Meisterschaft, hier die frische und rege Empfänglichkeit der Jugend in All und Jedem. In dem Organismus der beiden anderen Orchestervereine — deren einer, im engsten Sinne also genannt, durch Prof. Heißler, der zweite, mit dem Beinamen „Euterpe“, durch Musik-Dir. Langwarra gelenkt wird — herrscht eine Mischung von Fachleuten und Nichtprofessionisten, wobei eine aus letztgenannter Schichte gebildete Körperschaft den Grundstock liefert. Auch hier giebt sich — nach Seiten der Wiedergabe — ein gesundes, mit aller Liebe aus dem Vollen arbeitendes Element

tund, wenngleich der Wunsch nach feinerer Detailarbeit hier meist offen bleibt.

Betrachtet man den von allen diesen Genossenschaften dargebotenen Stoff, das Programm, so macht sich wol leider überall noch ein mehr oder minder vorwiegender Zug der Halbheit geltend. Ich meine hiermit ein Schwanken zwischen schroffen Gegensatzrichtungen. Die allerdings in ihrer Art mustergültige, doch sattsam ausgekostete, also für den Augenblick wol keiner Permanenzerklärung bedürftige Vergangenheit des durch Haydn, Mozart und durch den ersten Beethoven urbar gemachten, süddeutschen Classicismus bildet hier wie dort die erste, weitaus bevorzugte Gruppe. Das ist der — unbeschadet der Verehrung für diese Großmeister mag es zum so und so vielten Male gesagt sein — trotz Alledem noch immer fortwuchernde Vergangenheitszopf mit seinem bequem sich gehenlassenden Alltagstreiben. Andererseits wird aber plötzlich wieder ganz beherzt nach diesem oder jenem, freilich selten planvoll auserkorenen Werke der vor Kurzem kaum gekannten, viel weniger beachteten Vergangenheit gegriffen. Ebenso ergeht es den Meistern der Gegenwart. Hier wird denn freilich bis jetzt noch eine gar feste Barricade gegen die Neuesten gezogen, von welcher — Dank Herbeck's begeisterter Thatkraft und Dessoff's durch vorjährige Erfolge einzelner Tonstücke gewonnener, besserer Einsicht von der Machtlosigkeit schnöder Widerstandsbestrebungen — in diesem Concertjahre nur Berlioz' Schöpfungen ausgenommen sein sollen. Diese eben als herrschender Zug unserer Orchesterconcerte geschilderte Mischung grundsätzlicher Extreme ist — auf den ersten Blick besehen — allerdings ungerechtfertigt. Der beschönigende Einwand: die einzelnen Programmglieder dieser Aufführungen seien ja alle zusammengehalten durch den Gedanken des sogenannten Classicismus, trifft keineswegs den Kernpunct der Sache, um die es sich hier handelt. Denn es giebt ja einen durch unausgesetzte Pflege hinlänglich erkannten, daher für eine gewisse Zeit, im gegebenen Falle für unsere Gegenwart, wol als überwunden anzusehenden Classicismus. Hierher gehört Haydn's und Mozart's gesammte, ja sogar schon Beethoven's erste und mittlere Schöpfungsperiode. Andererseits giebt es hingegen auch einen der überwiegenden Mehrzahl süddeutscher Musikfreunde und selbst Fachleute gänzlich unaufgeschlossenen, oder — was noch schlimmer — nur in planlos zerstreuten Einzelmomenten kundgewordenen Classicismus. Dahin zählen auf einer Seite die alten Niederländer und Italiener, die bis an Händel und Bach reichenden Altdeutschen auf anderer, die durch diese Meister selbst angebahnte und entwickelte Richtung auf dritter, endlich das durch die unmittelbare Zeitgenossenschaft und Nachfolge Beethoven's bis auf die neuesten Tage weiter geführte Tonleben auf vierter und letzter Seite. Dies sind jene Richtungen, für welche jetzt an hiesigem Orte mit allem Ernste einzustehen wäre. Denn allen diesen Erscheinungen gegenüber nimmt das musikalische Wien bis jetzt entweder eine vollständig abweichende, oder eine gleichgültige Stellung ein. Dieselbe Vernachlässigung trifft z. B. auch die Spohr'schen Werke. Seine „Weihe der Töne", des Meisters beste Schöpfung, ist ein so scharf begrenztes Eigenwesen, daß ein Zuoftgehörtwerdenkönnen unter die beinahe unmöglichen Fälle zählt. Hier wäre nicht blos ein häufigeres Auffrischen solcher Klänge; es wäre vielmehr sogar ein noch weiter um sich greifender Cultus der auserwählteren Spohr'schen Werke zu befürworten. Ich meine hiermit namentlich seine Programmsymphonien. Daß man auf die herrliche C dur-Symphonie des hier seltsamer Weise Mode gewordenen Schumann wieder verfallen, ist eine lobenswerthe Reprise. Das Werk packt und zündet, so oft man es auch hören mag. Auch gegen Reinecke's Ouverture zu „Dame Kobold" ist nur einzuwenden, daß sie, ein Werk zweiten Ranges, schon gehört worden, daher Anderem, Bedeutenderem hätte Platz machen können. Daß in so spielvollen Werken unser Hofopernorchester seinen durchweg künstlerisch gewiegten Mann stellt, bedarf keiner weiteren Auseinandersetzung. Mit rückhaltlosem Nachdrucke muß aber eine Wahl und Wiedergabe gleich jener des Seb. Bach'schen Concertes für Streichinstrumente (des fünften der von S. W. Dehn herausgegebenen) betont werden. Einer solchen Fülle anregender, Schritt für Schritt gesteigerter Themenarbeit, wie in diesem Concerte, einem so überschwänglichen Gedanken- und Gestaltungsreichthume, einer durch so bescheidene Mittel erzielten Climax tonlicher Machtwirkungen, kurz einem so ausgeprägten, mannhaften Kern- und Kraftmenschen wie Seb. Bach begegnet man eben nur ein einziges Mal in der älteren Kunstgeschichte. Allein dies einmalige Zusammentreffen läßt uns mit Dem, was der Gewaltige uns bietet, nicht ruhen, nicht fertig werden. Von dieser Seite her kennt man den Meister hier traditionell, doch keineswegs gründlich. Dies der erste Sporn zu einer möglichst häufigen Rückkehr auf seine Tonwerke. Wir verblaßten Süddeutschen bedürfen einer ernsten Sprache solcher Art und Prägung. Allein Bach hat auch Klänge für milde, ewig-weibliche Stimmungen, und zwar die reizvollsten, welche im Hinblick auf seine Zeit gedacht werden können. Von dieser merkwürdigen Seite aus ist Bach für das musikalische Wien bisher noch ein verschleiertes Bild. Man kennt und würdigt ihn hier nur als größten musikalischen Formalisten. Und doch war er in seiner Strenge zugleich der freieste, kühnste Geist, das mildeste, zarteste Gemüth seiner Zeit und Art. Fast ein jedes seiner Werke enthält eine Fülle von Belegen für diesen zweiten Grundzug der Bach'schen Künstlernatur. Ein thatkräftiges Hinwirken auf den Erkenntnißpunct dieses ganz bestimmten Merkmals Bach'scher Eigenart wäre daher auf das Dringlichste unseren hiesigen Dirigenten zu empfehlen. Das in Rede stehende Bach'sche Concert ist augenscheinlich dreisätzig angelegt. Der erste Satz schließt in der Haupttonart (D dur) ab. Daran reiht sich eine nach der H moll-Dominante führende Halbcadenz. Der H moll-Satz aber, das milde, ewig-weibliche Gegenbild, ließ vergebens seiner harren. Gleich nach dem Verklingen des Halbschlusses ging es wieder nach D dur, mitten in die volle, kräftige, dem Charakter des ersten Satzes vollends gleichartige Strömung hinein. Das Plagale hatte daher, in so vereinzelter Stellung, gar keinen rechten Sinn. Dieser, zu so durchaus kräftigen Schlaglichtern organisch ergänzend beigesellte Gegensatz scheint verloren gegangen zu sein. Wozu jedoch nach Unvollständigem greifen, da des organisch Abgeschlossenen so Vieles vom Meister vorliegt? Die Wiedergabe des herrlichen Bruchstückes war vollendet und — nächst der „Weihe der Töne" — die weitaus frischeste Leistung des Opernorchesters in diesem zur ersten Hälfte gediehenen Cyclus der philharmonischen Concerte.

(Schluß folgt.)

Aus Frankfurt a. M.

Unsere Oper brachte zwar in dem zweiten Semester des verflossenen Jahres keine großartigen Novitäten, um so mehr beschäftigte sie sich aber mit der Auffrischung älterer Werke.

Namentlich verbinden sich die beiden Musikdirectoren Lachner und Goltermann, mehr auf intensiven Werth als auf äußeren Prunk haltend, den besseren Kern der dramatischen Musik zur Geltung zu bringen, wozu W. Speier, der leider aus dem Triumvirat des engeren Ausschusses getreten ist*), allerdings den Weg angebahnt hat.

Verhängnißvoll wurde am 30. August „Dinorah" als Abgangsoper unseres über 10 Jahre hier engagirt gewesenen Capell-M. Gustav Schmidt aufgeführt, wogegen der aus Stockholm berufene Capell-M. Ignaz Lachner am 7. September sein Directorium mit „Fidelio" antrat. Weshalb dieser unerwartete Directoren-Wechsel in unserer Wechselstadt, ist eine bereits vielfach aufgeworfene delicate Frage, deren durchgreifender Beantwortung ich mich um so mehr enthalte, da beide Directoren hoch zu schätzende Männer sind und ich mich in meinen Berichten um Administrationssachen nicht zu kümmern habe. Nur das Factum im Auge haltend, glaube ich, daß Lachner eben auch zu thun finden wird und er, wie überhaupt jeder Dirigent, Gott danken mag, „wenn er statt weite Meere nach einer vorgezogenen Linie zu durchsegeln, sein Schiff von Klipp und Felsen hält."

Nachdem am 12. August die italienische Gesellschaft des Hrn. Merelli die Usurpation auf unserer Bühne aufgegeben, begann unsere deutsche Oper um so mehr eine neue, aufgefrischte Thätigkeit. An der Spitze derselben stand R. Wagner's „Fliegender Holländer", wie überhaupt dessen Opern, welche G. Schmidt mit so vielem Geist eingeführt hatte, hier stets einen dankbaren Boden finden. Nicht minder werden unter dem neuen Régime jetzt alle Schulen und Genres wacker vertreten, und namentlich sind es Mozart's Opern, die ihre mächtig zündende Allgewalt noch zu steigern scheinen. Als Novitäten wurden Schubert's „Häuslicher Krieg" und Offenbach's „Fortunio's Lied" wohl aufgenommen.

Als Gäste traten auf Frl. Margaretha Zirndorffer, Sgra. Trebelli und Frau Michaeli aus Stockholm. Erstere unstreitig zu den Koriphäen lyrischer, das Gemüth erregender Sängerinnen gehörend, die Zweite eine schalkhafte Französin mit correcter Coloratur, aber kalt lassend. Letztere, eine ganz vortreffliche Sängerin und mit ihrer Briefarie (Donna Anna) eine anfängliche Opposition siegreich niederschlagend, wird weitere Gastrollen geben. In unserem Personalbestand hat sich seit meinem letzten Briefe (siehe Nr. 8, Band 55 d. Bl.) Nichts geändert. Erasmus.

*) Anstatt W. Speier ist nun Hr. Cohn-Speier, einer unserer unabhängigsten und für die schönen Künste begeisterten Mitbürger, in den engeren Ausschuß getreten.

Aus Paris.

Am 22. December fand ein Concert im Conservatorium zum Besten des Cherubini-Denkmals statt. Ein Concert im Conservatorium ist immer ein wichtiges Ereigniß für die hiesige musikalische Welt, und die Eintrittskarten sind in der Regel stets vergriffen, sobald der Anschlagszettel die Ankündigung bringt. Mein guter Stern wollte es, daß ich noch am Abend vorher durch Verwendung einiger Freunde ein Billet erhielt. Ich war um so mehr gespannt, da ich das Orchester des Conservatoriums nur seinem Rufe nach kannte, es aber bis dahin noch nie gehört hatte. Das Programm brachte außer mehreren Compositionen von Cherubini, unter diesen die Anakreon-Ouverture, noch die vielfach besprochenen und hier zum ersten Male aufgeführten „Titanen" von Rossini, ein Fragment des „Prometheus" von Beethoven und schließlich dessen C moll-Symphonie. Was zunächst die „Titanen" anbetrifft, so hat es mit ihnen folgendes Bewenden. Rossini hatte schon vor einiger Zeit für einen stimmbegabten Freund ein — beiläufig gesagt — herzlich schlechtes Gedicht von Pacini mit Clavierbegleitung componirt. Seiner eigenen Mittheilung gemäß wurde er aufgefordert, dieses Lied oder diese liedartige Composition mit Instrumentalbegleitung zur Aufführung zu bringen. Maëstro Rossini vergaß dies Mal seine bekannte Vorsicht; er tischte dem Publicum ein Werk auf, welches die vollkommenste Parodie nicht allein alles wahren Schönen, sondern sogar alles Schicklichen in der Musik ist. Man denke sich eine im hohlen Theaterpathos Meyerbeer's gehaltene Melodie von kleinem Zuschnitte, diese von sechs mächtigen Bässen der Oper im Unisono gesungen und von einem wahnsinnigen Orchesterlärm umbraust: das sind die „Titanen". „Rossini ist in das Geschäft Meyerbeer & Comp. getreten!" rief am Schlusse eine Stimme hinter mir. In diesen Worten liegt in der That die gründlichste und erschöpfendste Kritik, die man über dies Werk fällen kann. Die Factur der Melodie ist Meyerbeerisch; die Harmonie ist Meyerbeer in summa; die Orchestration erinnert an Meyerbeer; kurzum Alles, mit sehr wenigen Ausnahmen, ist von Meyerbeer und von Rossini nur der Name des unterzeichneten Verfertigers.

Das Publicum urtheilte meines Erachtens sehr tactvoll; es rief da capo. Damit glaubte es dem Ruhme Rossini's eine vollständige und gebührende Genugthuung gegeben zu haben; denn am Schlusse der Wiederholung regten sich kaum drei Paar Hände zum Klatschen. Papa Rossini hat das Seinige geleistet; möge er denn fortfahren, von seinen Thaten auszuruhen.

Was nun die Leistungen des Orchesters, namentlich im Symphonievortrage, anbetrifft, so muß man bekennen, daß es an Virtuosität im Zusammenspiel Alles übertrifft, was in Europa in dieser Beziehung geleistet wird. Es bildet einen einzigen Körper und eine einzige Seele. Darin liegen aber auch auf der anderen Seite seine großen Schwächen. Das Orchester des Conservatoriums ist und will nur Virtuose sein; die Virtuosität ist der Zweck, zu dem die Composition als Mittel dient. Der Effect seines Vortrages beruht auf der einseitigen Anwendung des Pianissimo, des Fortissimo und Crescendo, sowie ferner auf einer überaus markirten Wiedergabe der Accente. Den eigentlich kräftigen Orchesterton dagegen vermißte man gänzlich. Der Vortrag erhält dadurch etwas Salonartiges, eine Eleganz, die mit dem Style der Beethoven'schen, überhaupt der classischen Symphonie im Widerspruch steht. Am Besten gelangen das Scherzo und der Schlußsatz; dagegen wurde das Andante schon durch ein zu schnelles Tempo, durch den Mangel aller tieferen Empfindung gänzlich verdorben. Das Publicum ward übrigens durch die Symphonie bis zum Enthusiasmus fortgerissen; die „Titanen" Rossini's waren nicht etwa nur aus dem Felde geschlagen, sondern gründlich vergessen.

Am ersten Weihnachtstage wurde der „Prophet" wieder vorgeführt; Mad. Viardot sang die Fides. Das Theater war schwach besetzt, das Publicum verhielt sich flau. Nur Mad. Viardot vermochte es zwei Mal durch ihr meisterhaftes Spiel und ihren Gesang zu einem entschiedenen Beifall hinzureißen.

Es gehört aber eine Begabung und eine Bildung, wie sie Mad. Viardot jetzt vielleicht nur allein besitzt, dazu, aus einer musikalisch verfehlten und ästhetisch bedenklichen Partie, wie die der Fides, ein lebensvolles Bild zu schaffen. Der „Prophet" scheint übrigens seine Anziehungskraft hier gänzlich verloren zu haben, wozu noch kommt, daß es mit den übrigen ausführenden Kräften der Großen Oper armselig bestellt ist. Die „Alceste" macht noch immer ein volles Haus, während die Meyerbeer'schen Opern, vielleicht mit Ausnahme des „Robert", im Sinken sind. Es wird wahrlich Zeit, daß die „Afrikanerin" erscheint und die verbleichenden Farben des Namen Meyerbeer wieder etwas auffrischt. E. S.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Das 11. Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses am Neujahrstage wurde durch ein Anthem von Händel zweckentsprechend eröffnet. Eine hervorstechendere Bedeutung dürfte indeß diesem Werke nicht nachzurühmen sein. In passendem Anschluß folgte hierauf die Ouverture zu „Iphigenie in Aulis", natürlich in althergebrachter Weise mit dem nicht sehr glücklichen Mozart'schen Schluß. Den Schwerpunct des Concertes bildete die Mitwirkung des Frl. Désirée Artôt, die wir in Leipzig zum ersten Male hörten. Sie sang die unvermeidliche Arie aus „Figaros Hochzeit", und nachdem das Mitglied der Dresdner Capelle, Hr. Bruhns, David's Posaunenconcert vorgetragen hatte, die Variationen von Rode, denen sie bei dem außergewöhnlichen Beifall, den sie erntete, noch einen Walzer mit Orchesterbegleitung folgen ließ. In Frl. Artôt lernten wir, dem ihr vorangehenden Rufe entsprechend, eine Gesangskünstlerin allerersten Ranges kennen. Ihre Leistungen in technischer Beziehung sind ganz eminent, weniger bedeutend ihre Stimmmittel, worin sie Frl. Trebelli, die wir bei Eröffnung dieser Concerte im vorigen Herbst wieder zu hören Gelegenheit hatten, nachsteht, während sie dieselbe an Kunst noch überragt. Insbesondere ist ihre Darstellung noch feiner nuancirt, als die der letztgenannten Künstlerin. Auch macht sich bei Frl. Artôt die innere Belebung, das geistige Element ihres Vortrages in erhöhterem Grade geltend, obschon uns dies in der Mozart'schen Arie nicht frei von einer gewissen Geziertheit und Unnatur erschien. Hr. Bruhns zeigte sich als einen sehr tüchtigen Künstler, der reichen Beifall erhielt. Den zweiten Theil des Concertes bildete die C moll-Symphonie.

R. **Leipzig.** Am 4. Januar wurde im Saale des Gewandhauses der in Aussicht gestellte zweite Cyclus für Kammermusik-Unterhaltung eröffnet. Neben zwei älteren Werken — Divertimento für Violine, Viola und Violoncell von Mozart und Streich-Quartett (Op. 74) von Beethoven — gelangte ein neues Sextett (Op. 18) für zwei Violinen, zwei Violen und zwei Violoncells von Johannes Brahms zur Aufführung, vorgetragen von den HH. Concert-M. David, Röntgen, Hermann, Hunger, Davidoff und Krumbholtz. Die beiden ersten Sätze dieses Werkes, die musikalisch bedeutsamsten, sind von spannendem Interesse und erregen nicht geringe Erwartungen vom Ganzen, die indessen nicht durchaus befriedigt werden. Das Scherzo, nach Originalität haschend, zeigt schon ein merkliches Nachlassen der schöpferischen Kraft, und der unmittelbar an dasselbe sich anheftende Schlußsatz läßt uns ganz unverhohlen merken, wie zu der allmälig eintretenden Erschlaffung sich endlich die Unlust zur Production gesellt hat. Der Abschluß des Ganzen scheint ein Wenig übers Knie gebrochen worden zu sein. Die Verwendung der Instrumente ist oft originell und effectvoll. Die Ausführung sämmtlicher Werke verdient ungetheilte Anerkennung.

Schwerin. Am 10. December fand die erste Soirée für Salon- und Kammermusik im Saale des großherzogl. Schauspielhauses statt. Das Programm brachte Streichquartett von Haydn, Lieder von R. Schumann und Mendelssohn, Adagio für Violoncell von Molique, Lieder von Taubert und Trio in D moll Op. 63 von R. Schumann. Das letztere, hier noch Novität, gelangte durch die HH. Hofpianist Goltermann, Concert-M. Zahn und Leop. Grützmacher zu vortrefflicher Ausführung. Eine wiederholte Vorführung dieses Werkes wäre indessen wünschenswerth, da das hiesige Concertpublicum einer solchen zum Verständniß so tiefsinnig concipirter Werke dringend bedürftig erscheint. — Das erste Abonnementconcert der Hofcapelle am 19. December enthielt: Hebriden-Ouverture, Concert für Violoncell von Molique, gespielt von Hrn. Leop. Grützmacher, „Der Königssohn", Ballade von Uhland, für Chor, Soli und Orchester von R. Schumann und zum Schluß die Eroica. Die Leitung der Concerte hat der interimistische Capell-M. Hr. Richard Genée übernommen, der in der musikalischen Welt als tüchtiger Dirigent bekannt ist. Die Hebriden-Ouverture verfehlte nicht ihren Effect. In Hrn. Grützmacher scheint die Hofcapelle ein gute Acquisition gemacht zu haben, sein sicherer Vortrag des schwierigen Concertes von Molique zeigte dies. Die Schumann'sche Ballade war mit besonderer Liebe und großem Eifer einstudirt. Ich vermeide hier ein langes und breites Raisonnement über die ästhetische Zulässigkeit dieser von Schumann mit dem „Königssohn" begonnenen Kunstform, welche in späteren Werken: „Des Sängers Fluch", „Page und Königstochter", „Das Glück von Edenhall" allerdings mit mehr Glück weiter geführt wurde. Feststehend ist, daß im „Königssohn" die dichterische Form der Ballade — deren Charakter mehr anzudeuten als auszuführen war — im Widerspruche steht mit der breiten musikalischen Form und der Aufbietung aller nur zur Ausführung erdenklichen Mittel, als Chor, Soli und Orchester. Schumann hat sich hier, mit Ausnahme der Schlußstrophe, streng an die Dichtung gehalten, bei den anderen in dieser Weise componirten Balladen indeß eine größere formelle Umgestaltung des Gedichtes für nothwendig erachtet und sicher zum Vortheile der musikalischen Wiedergabe. Während nun hier schon ästhetische Zionswächter entsetzlich die Augen verdrehen und, wegen der Umänderung der letzten Strophe, in komisch sittlicher Entrüstung über Profanirung Uhland's Zeter schreien; so bin ich vielmehr der Meinung, Schumann hätte nicht nur den Schluß ändern, sondern eine gänzliche formelle Umgestaltung des Gedichtes vornehmen müssen, wenn er einmal entschlossen war, seinen geistigen Inhalt in so breiten musikalischen Formen wiederzugeben. Ein so hochgebildeter Geist, wie der Schumann's nicht blos in musikalischer, sondern ebenso auch in literarisch-ästhetischer Hinsicht war, würde sicherlich mit feinstem Gefühl den richtigen Weg eingeschlagen haben, und wäre eine Profanirung des Gedichtes nicht zu befürchten gewesen. Einen etwaigen Verlust einzelner dichterischer Schönheiten hätte aber die musikalische Wiedergabe, resp. Potenzirung anderer reichlich ersetzt. Die Ausführung kann bis auf Einzelnes als tadellos bezeichnet werden. Die Soli waren durch Frl. Mejo und die HH. Waldmann und Hintze gut vertreten. Das Tempo des Altsolos (Nr. 6 G dur) hätte vielleicht schneller genommen werden können, und das sehr tief liegende Solo wäre dadurch der Sängerin bedeutend erleichtert worden. Die Eroica wurde mit richtigen Tempi, technisch sehr sicher und nicht ohne gewissen geistigen Schwung executirt. — Außer einer im Ganzen recht verständigen Anordnung der Programme kommt hier der Ausbildung musikalischen Sinnes noch ein sehr wichtiger Hebel zu Hülfe. Es sind dies die Concertkritiken in der „Mecklenburgischen Zeitung". Ich erwähne diese besonders, weil sie sich in jeder Beziehung vortheilhaft von den Tageskritiken anderer Orte unterscheiden. Wir finden darin keine oberflächliche Schönrednerei, sondern verständiges Eingehen auf die Bedeutung gehörter Kunstwerke, keine polemische Spectakelmacherei, sondern ruhige, würdige Darlegung der Ansichten und Meinungen. Von besonderem Interesse war für mich im vorigen Jahr die Besprechung der „Préludes" von Liszt. Wenn der Herr Kritiker hier allerdings in seinen ästhetischen Bedenken gegen die programmatische Richtung sich gründliche Irrthümer zu Schulden kommen ließ, so sind solche Irrthümer wol begreiflich bei Jemandem, der, ohne eine Note von Liszt zu kennen, ohne ein Wort der reichhaltigen Literatur über Berechtigung der Programmmusik gelesen zu haben, wie dies hier augenscheinlich der Fall war, plötzlich von der Aufführung einer symphonischen Dichtung überrascht wird; andererseits aber war der Ton, in dem diese Kritik gehalten, ein so durchaus anständiger, von aller Gehässigkeit freier, daß dieselbe nach dieser Seite als Muster gegnerischer Kritiken gelten könnte.

A. R.

Pest. Die Kammermusik scheint in unserer diesmaligen Saison einen bedeutungsvollen Platz einnehmen zu sollen; denn außer den bereits stattgefundenen drei Huber'schen Quartettabenden für classische Musik hat auch Hr. Reményi drei Soiréen von gleicher Tendenz gegründet, wenn auch nicht zu leugnen ist, daß die letzteren den ersteren sowol nach Seiten der Programmanordnung, als nach Seiten der Ausführung wesentlich nachstehen. Außerdem hat der Hr. August v. Adelburg, der seit einigen Monaten wieder unter uns weilt, in letzterer Zeit allwöchentliche Quartettabende veranstaltet, in denen er vor einem ausgewählten Kreise hiesiger Kunstfreunde mehrere neuere Quartette eigener Composition mit durchgreifendem Erfolge vorführte. — Auch auf dem Gebiete der musikalischen Production machte sich eine große Thätigkeit bemerkbar. In erster Reihe nenne ich die Adelburg'sche Messe, welche jüngst in der hiesigen Pfarrkirche zur Aufführung gelangte und allgemeine Anerkennung fand. Sie zeichnet sich ebenso durch Klarheit und religiöse Weihe, als durch dramatischen Schwung aus und beweist, daß der Componist auf dem Puncte angelangt ist, wo er, in sich selbst völlig klar geworden, seine Vielseitigkeit, Originalität und Ideenfülle zur Geltung zu bringen vermag. Mosonyi läßt soeben seine neueste, im ungarisch-nationalen Style gehaltene Oper „Szép Ilonka" am Nationaltheater einstudiren, und auch Erkel wird noch vor dem Schlusse der Saison unser Repertoire mit einer komischen Oper, „Sarolta" betitelt, bereichern; während v. Adelburg im Laufe des Winters eine Oper „Zrinyi" vollenden wird, deren Handlung sich an Th. Körner's gleichnamiges Drama anlehnt. Ebenfalls in nationalem Style componirte Reményi zu ungarischen Volksstücken und als Beigaben zu Journalen mehrere lyrische Spenden; doch beweist in diesem Genre Zimay ein noch entschiedeneres Talent. Ihm ist das Volks- und Strophenlied in seiner jetzigen Gestalt ein zu eingeengter Rahmen, und er sucht, wie dies seine eben bei Rozsavölgyi erschienenen Compositionen darthun, dem Lyrischen als Folie dramatische Wahrheit unterzulegen, so daß von ihm eine neue Aera des ungarischen Liedes wol ausgehen könnte. — Trotz der geringen Theilnahme, welche unsere „Pester Blätter für Musik" finden, werden sie doch von ihrem Herausgeber Abrányi in ihrer bisherigen, der besten musikalischen Richtung Bahn brechenden Tendenz fortgesetzt. Auch Hr. v. Adelburg wird demnächst die musikalische Literatur durch ein Werk bereichern, welches sich mit der Musik der Orientalen beschäftigt und zu welchem er bei seinem Aufenthalte im Orient, besonders aber in Smyrna, theils selbst Studien machte, theils bereits vorhandene Quellensammlungen einsah. — Den Productionen der Huber'schen und der Reményi'schen Soiréen sowie des Concertes des Pianisten W. Deutsch werde ich in meinem nächsten Berichte ausführlicher gedenken. Heute nur noch, daß Schiedenmayer's Orgelharmonium hier seltene Sensation erregt, Berekszaszy zur nächsten Londoner Industrieausstellung einen Concertflügel senden wird und daß in den Huber'schen Quartettsoiréen ein Ehrbar'scher Flügel außerordentlich excellirt. Zuletzt als Neuigkeit, daß am 2. Januar der Tenorist Wachtel wieder hier eintrifft. Dr. F—r.

Darmstadt. Die Concertsaison für den Winter 1861/62 hat bei uns sehr lebhaft begonnen, denn wir hatten bis zu Anfang December bereits fünf große Musikaufführungen, die man sämmtlich als respectabel bezeichnen kann. Unter diesen Aufführungen waren die Concerte des Frl. Wilhelmine Döring, Schillerin von Franz Liszt, und des Violinvirtuosen Jean Becker von besonderer Bedeutung, indem sowol durch die Concertgeber selbst, als auch durch den bekannten Contrabaßvirtuosen August Müller sehr Anerkennenswerthes geleistet wurde. Das letzte Concert veranstaltete die großherzogliche Hofcapelle am 2. December zum Besten ihres Wittwen- und Waisenfonds. In diesem verdient nun, außer der gelungenen Ausführung der Pastoral-Symphonie, der meisterliche Vortrag der zwei letzten Sätze des H moll-Concerts von Hummel sowie einiger Salon-Pièces durch Hrn. W. Wallenstein von Frankfurt a/M., einem Schüler Dreyschock's, die lobendste Erwähnung. Der noch junge Künstler zeigte in seinem Spiel schönen Anschlag, musterhafte Ausbildung in der Technik, dabei einen sinnigen Gefühlsausdruck und eine wohlthuende rhythmische Haltung, so daß ihm der reichste Beifall zu Theil wurde. x.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Der Violinvirtuos Ernst hat aus Gesundheitsrücksichten seit einiger Zeit seinen Aufenthalt in Nizza genommen.

Musikfeste, Aufführungen. In einem Concerte des früher von Spohr, jetzt von Hofcapell-M. Reiß geleiteten „Casseler Gesangvereins" im Stadthause zu Cassel am 10. December v. J. kam R. Schumann's „Paradies und Peri" in vorzüglicher Weise zur Aufführung.

Am 19. December v. J. fand in Mainz das zweite Concert der „Liedertafel" statt, in welchem Gluck's „Alceste" vollständig zur Aufführung gelangte.

Die durch Musik-Dir. Klingenberg's Bemühungen seit Jahren immer wieder ins Leben gerufenen Quartettsoiréen in Görlitz wurden am 21. December mit R. Schumann A dur, Beethoven (Op. 130) B dur und Haydn D dur in trefflicher Ausführung vom fürstl. Hohenzollern'schen Hofquartett aus Löwenberg eröffnet.

Das zweite Concert des Musikvereins in Naumburg a. S. brachte Cherubini's Requiem in C moll, dessen Medea-Ouverture und Beethoven's C moll-Symphonie.

Neue und neueinstudirte Opern. In Stettin erlebt demnächst „Lohengrin" die erstmalige Aufführung, und zwar gelegentlich eines Gastspieles von Tichatschek.

In Prag wurde als Novität „Der Liebesring", Oper in einem Acte von J. N. Skraup, Capellmeister an der dortigen Domkirche, gegeben.

Das Théâtre lyrique in Paris bereitet die Wiederaufnahme der seit 1851 vom Repertoire verschwundenen Méhul'schen Oper „Joseph und seine Brüder" vor. Die erste Aufführung dieses Werkes in Paris fand am 17. Februar 1807 statt.

Londoner Blätter sprechen von dem außerordentlichen Erfolge, welchen Balfe's neue Oper „Die Tochter des Puritaners" gefunden habe.

Am Casseler Hoftheater erlebte Mozart's „Entführung aus dem Serail" die Wiederaufnahme ins Repertoire.

Musikalische Novitäten. Bei Spina in Wien erscheint demnächst der Clavierauszug von Franz Schubert's Operette „Der häusliche Krieg."

Auszeichnungen, Beförderungen. Der Componist Jules Cohen in Paris ist zum kaiserl. Hof- und Kammercapellmeister ernannt worden.

H. v. Bülow ist vom Könige von Preußen mit dem Ehrenkreuze dritter Classe des Hohenzollern'schen Hausordens decorirt worden.

Die am Münchener Conservatorium frei gewordene Professur ist dem Pianisten Heinrich Schönchen, bisher Leiter des philharmonischen Vereins, Lehrer an der Pagerie und im holländischen Institute, übertragen worden.

Personalnachrichten. Mit dem 1. Januar ist Tichatschek aus dem engeren Verbande der Dresdner Hofbühne ausgeschieden und nimmt als Ehrenmitglied zu derselben ferner diejenige Stellung ein, in welcher Emil Devrient bereits seit etlichen Jahren diesem Institute gegenüber sich befindet.

Todesfälle. Am 16. December v. J. starb auf seinem Landgute Urlow in Polen Concert-M. Carl Joseph Lipinski, 71 Jahre alt, bis zu seiner vor nicht allzu langer Zeit erfolgten Pensionirung die Zierde der Dresdner Hofcapelle.

Am 20. December verschied zu Regensburg der als Kenner der älteren Kirchenmusik geschätzte Canonicus Dr. Carl Proske, bekannt als Verfasser des Werkes „Musica divina".

Vermischtes.

Wagner's „Rienzi" ist vom 25. August 1858 bis zum 25. November 1861 bei stets vollem, oft überfülltem Hause 31 Male im Dresdner Hoftheater gegeben worden. Bei der jüngsten Aufführung des „Tannhäuser" daselbst wurde Tichatschek nach dem ersten Acte vier Mal nach einander hervorgerufen.

Die amtliche Senatszeitung hat das vom Kaiser sanctionirte Reglement für die von der „russischen Musikgesellschaft" in Petersburg gegründete Musikschule bereits veröffentlicht. Das Institut ist dem Patronat der Großfürstin Helene Paulowna untergestellt worden.

In Rostock sangen neulich in den „Hugenotten" vier verschiedene Tenoristen die Partie des Raoul. Den ersten Act sang ein Hr. Bigl, wurde applaudirt und gerufen; als zweiter Raoul erschien ein Hr. Faß. Auch er wurde applaudirt, wogegen sich bei Hrn. Neumann (dritter Act) der Beifall mit Zischlauten vermischte. Den vierten Act und Schluß der Oper sang der neu hinzugetretene Tenor, Hr. Clauß aus Breslau.

In der Bibliothek des Pariser Conservatoriums wird die Marmorbüste Auber's aufgestellt.

Das Leichenbegängniß Marschner's war ein sehr feierliches, und fast alle größeren Journale widmen dem Verstorbenen theils umfangreichere, theils kleinere biographische Artikel. Da dieselben aber nichts wesentlich Neues enthalten, so verzichten wir auf eine Wiederholung von längst Bekanntem; nur dies sei bemerkt, daß die Angaben über Marschner's Geburtsjahr variiren, während diejenigen über seinen Geburtstag (der 16. August) übereinstimmen. Die Wittwe des Geschiedenen bezeichnet ihn als im 65. Lebensjahre verstorben, so daß er also 1797 geboren wäre. Die Journale nennen 1795, 1796, die „Zeitung für Norddeutschland" sogar 1798 als Marschner's Geburtsjahr. Letztere, welche bereits zu Sammlungen für ein Marschner-Denkmal aufgefordert hat, brachte ein dem geschiedenen Meister gewidmetes Gedicht, dessen Wiedergabe wir uns nicht versagen können.

Ein trüber Morgen! — Sieh, die Sonne kann
Den dichten Flor des Morgens nicht durchdringen . . .
Ich sitze da . . . : ich schau die Wolken an . . .
Da, aus der Ferne tönt ein leises Klingen.
Woher der Klang in dieser trüben Zeit?
Woher Musik in dieser grauen Stunde?
Als ob aus einem Nebel, tief und weit,
Mich Jemand riefe mit bekanntem Munde.

Ich horche hin . . . so himmlisch klang es nie.
Es schwebt heran auf feuchten Windesflügeln . . .
Sie naht sich — ha! ich kenn die Melodie,
Sie kommt, sie kommt von meiner Heimath Hügeln.
„Es leuchtet im Frühthau . . ." wie ein Hoffnungswort,
Von unsichtbaren Stimmen mir gesungen . . .
Da plötzlich Stille . . . mitten im Accord
Schrill ab, wie eine Saite, die gesprungen.

Was war das? — Nur die Post! — Warum zerstört
Ward mir der Traum, der eben mich entzückte?
Warum entschwand der Klang, den ich gehört,
Und der in bessre Sphären mich entrückte?
Gebt her! — Gleichgültge Briefe — und nicht werth,
Daß sie der Seele Andacht mir verdorben —
Halt! — da ein Brief mit Schwarz — und wie ein Schwert
Gehts durch das Herz mir — „Marschner ist gestorben!"

Das also wars! — In Klängen, die mir lieb,
Die mir vertraut seit meiner Kindheit Tagen,
Wollt er zum Freunde, der zurückeblieb,
Die Kunde seines Scheidens selber tragen.
Ein Schwan, der im Gesange, den er singt,
Melodisch scheidet von der Welt hienieden,
So bist auch Du, vom eignen Lied beschwingt,
Emporgehoben und von uns geschieden!

Du gehst hinan — ich sehe Deine Bahn,
Wie sie durch Wolken läuft, gleich goldnem Lichte.
Die Sonne kommt . . . Du blickst mich lächelnd an,
Ich aber kehr mich ab mit dem Gesichte.
O, laß mich weinen, Geist! — Auch Du, auch Du
Hast oft geweint, wo Niemand Dich belauschte;
Auch Du hast oft geschluchzt, bis Himmelsruh
In sanften Tönen auf Dich niederrauschte.

Du gehst — doch Deine Töne bleiben mir,
Mir bleibt von Dir ein sonniges Erinnern;
Mir bleibt, o Freund, Dein liebes Bildniß hier,
Hier an der Wand, und hier in meinem Innern.
O — mehr als Freund! Mit väterlicher Hand
Hast Du geführt mich auf den dorngen Wegen
Des Anfangs — und der Kunst gelobtes Land,
Du zeigtest mirs und gabst mir Deinen Segen.

Nun aber steh' ich hier, und weinend schaut
Mein Aug Dir nach, da Du nun doch gegangen;
Ein wunderbarer Wunsch wird in mir laut,
Und mich ergreift ein tiefes Heimverlangen.
„O, diese Zeit!" — ein Bessrer, der auch todt,
Von ihrem Himmel, ihrem zwiefach grauen,
Sang er. — Den Todten Heil! — Ins Abendroth,
Das über Gräbern schimmert, laßt mich schauen.

Den Todten Heil! — Aus einer finstern Welt,
Die ohne Wohllaut ist und ohne Frieden,
Gehn sie. — Klagt nicht zu sehr, daß Nichts sie hält,
Nichts mehr sie mahnt an Qual und Schmerz hienieden.
O, laßt sie ziehn! — Brecht einen Lorbeer! — Gebt
Zum Abschied ihnen Blumen, Kränze, Lieder —
Blickt auf und jubelt: Seine Seele schwebt
Frei, wie des Adlers mächtiges Gefieder!

Julius Rodenberg.

☞ **Ein Contrabassist** von Ruf und anerkannter Tüchtigkeit sucht eine erste Stelle in einer Hofcapelle. Derselbe ist zugleich befähigt, die Direction von Vaudevilles und Ballets zu übernehmen, und erklärt sich die Redaction d. Bl. bereit, auf dieses Gesuch bezügliche Offerten an den Reflectanten zu befördern.

Intelligenz-Blatt.

In Commission bei **F. Rebmann** in *Trier* ist erschienen:

Praktische Singschule für Anfänger oder die Erlernung der verschiedenen Intervalle der C dur-Tonart in 40 liederartigen Singübungen mit untergelegtem Text nebst Einleitung von einem erfahrenen Sachverständigen. Preis per Exemplar 1 Ngr. Preis per Dutzend 9 Ngr.

Vorliegendes Werkchen ist hauptsächlich auf den ersten Anfang im Singenlernen berechnet, und die Uebungen sind sehr leicht und ansprechend dargestellt. In diesem Werkchen sind im Vergleich mit anderen besonders drei Vorzüge hervorzuheben. Der erste besteht darin, dass in den 24 ersten Uebungen eine Ueberschreitung der Secunden nicht statifindet; der zweite, dass sämmtliche Uebungen rhythmisch eingerichtet sind; der letzte, dass allen Uebungen Text unterlegt ist: Vorzüge, wodurch den Schülern mehr Interesse für die Sache abgewonnen wird, als dies durch viele andere Methoden erzielt worden ist.

☞ **Pianinos.** ☜

Die Pianoforte-Fabrik von Jul. Feurich
in Leipzig, Weststrasse Nr. 51,

empfiehlt als ihr Hauptfabrikat **Pianinos** in geradsaitiger, halbschrägsaitiger und ganzschrägsaitiger Construction, mit leichter und präciser Spielart, elegantem Aeusseren, stets das Neueste, und stellt bei mehrjähriger Garantie die solidesten Preise.

Engagement.

Ein guter **Posaunist**, welcher zugleich einige Fertigkeit im Violoncellspiel besitzt, findet sogleich Engagement im Musikcorps des königl. Hannoverschen zweiten Infanterie-Regiments. Näheres ist zu erfragen beim Musik-Dir. **Hattendorf** in *Celle*.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 17. Januar 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Creutzein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 3.
Sechsundfunfzigster Band.

H. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Schumanniana Nr. 7. Zweiter Artikel. — Aus Wien (Schluß). — Aus Frankfurt a. M. — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes. — Literarische Anzeigen.

Schumanniana Nr. 7.

Die Schumann'sche Schule.

III. Woldemar Bargiel.

Zweiter Artikel.

„Die Wissenschaft hat das Recht, zu Zeiten langweilig zu sein," sagt A. W. Ambros in der Vorrede zu seiner Geschichte der Musik und führt diesen Satz in dem ersten Bande seines dickleibigen Werkes praktisch durch. Ein ephemerer Musikzeitungsartikel freilich darf auf dieses beneidenswerthe Recht keinen Anspruch machen; da er nicht erschöpfend sein kann — und wie wäre dies möglich ohne umfassende Notenbeispiele? —, so darf er auch nicht langweilig sein. Was sollte ich überdies noch groß Neues über den sich niemals verleugnenden pathetischen Bargiel sagen, nachdem ich seine Licht- und Schattenseiten an den ersten sechs Werken ausführlich nachgewiesen habe? Wir sind bisher das romantische Land Bargiel zu Fuße durchwandert; time is money, setzen wir uns jetzt auf die Eisenbahn und lassen noch schnell Op. 7 bis 20 an uns vorüberfliegen!

Sein Bestes und Tiefstes hat Bargiel gegeben in der tragischen zweiten Nummer von Op. 8, in der elegischen Nr. 2 von Op. 9, in dem, Schubert'sche Melodie mit Schumann'scher Tiefe verbindenden, letzten Satze der Phantasie Op. 12, und in dem großartigen Andante der dritten Phantasie Op. 19.

Diesen trefflichen Sätzen im Werthe zunächst stehen Op. 8 Nr. 3, Op. 12 erster Satz (man stoße sich nur nicht an die Härten der convergirenden Durchgangsaccorde Seite 3 letzte und Seite 6 erste Reihe!), das auf das Schumann'sche Marinari-Motiv gebaute Scherzo Op. 13, und der erste Satz des zweiten Trios Op. 20, allenfalls auch dessen Finale, nur daß dieses hin und wieder an Episoden und Rosalien leidet. Beide Bargiel'schen Trios sind fast von gleichem Werthe; in dem ersten sind die beiden Mittelsätze, im zweiten der erste Satz und das Finale die besten Nummern.

Weniger bedeutend sind: die sehr breit gehaltene Sonate mit Violine Op. 10, deren bester Satz das Andante mit Variationen ist, dann der Marsch und Festreigen Op. 11, die kleine einsätzige Phantasie ohne Opuszahl, und die beiden Mittelsätze von Op. 20; besonders voll von wörtlichen und rosalischen Wiederholungen stecken: Op. 8 Nr. 1, und Op. 9 Nr. 1 und 3 *).

Leser, bist Du mit meiner Acht-Meilen-die-Stunde-Geschwindigkeit zufrieden, dann gestattest Du meiner kritischen Locomotive wol auch noch zwei kurze Stationen für die drei Suiten und für die Trauerspielouverture.

---

*) Zum Frommen der Herren Verleger folgende Blumenlese blos der störendsten Druckfehler:

Op. 5. Seite 13, Reihe 2, Tact 4 lies des statt d; Tact 5 f statt fis.
Op. 8. Seite 15 fehlt prima und seconda über dem sechsten und siebenten Tacte der ersten Reihe.
Op. 9. Seite 6, Tact 3 lies in der Mittelstimme ces, b, bb, es, c, b.
Seite 8, Reihe 3, Tact 2 und Reihe 4, Tact 1 spiele den Accord d f as h.
Seite 13, Reihe 3 binde das zweite und dritte eingestrichene a.
Seite 14, Reihe 3 lies im letzten Tacte g ais statt gis a.
Seite 15, letzte Reihe spiele immer das dritte und vierte Achtel staccato.
Seite 19 fehlt der Triller über den beiden c des ersten Tactes; Reihe 2, Tact 1 das Zeichen des Violinschlüssels; Reihe 5, Tact 3 lies h statt his und
Seite 20, Tact 4 und 5 jedes Mal cis statt c.
Op. 11. Seite 7, Schlußtact lies den ersten Accord auf dem dritten Viertel a c es g.
Seite 14, Tact 1 binde die beiden b c des dritten und vierten Achtels.
Op. 12. Seite 3, Reihe 2, Tact 4 lies gis statt g; Reihe 5, Tact 6 cis statt h im Basse.
Seite 6, Reihe 4 ist der sechste Tact im Baßschlüssel; Reihe 5, Tact 9 der Accord a d fis a zu spielen.
Seite 8, Reihe 2 spiele im ersten Tacte Violinschlüssel und das zweite Viertel cis statt d.
Seite 10, Reihe 4, drittes Viertel gis statt g.
Seite 11, Reihe 2, letzter Tact lies dis im ersten, und statt im letzten Viertel.
Seite 12, Reihe 4, Tact 4 spiele den Schlußaccord als Viertel, nicht Achtel.
Seite 18, Reihe 2, Tact 3 lies im dritten Viertel des Basses a d fis; Reihe 4, Tact 2 c statt ces.
In der Phantasie ohne Opuszahl soll Seite 4, Reihe 4, Tact 2 der Oberstimme das vierte Sechszehntel g f lauten.
Op. 20. Seite 49, vorletzter Tact lies des statt d.
Op. 21. Seite 2, Reihe 2, Tact 2 lies im dritten Viertel der Baßstimme e h e gis.

Die Clavier-Suite war ursprünglich ein Bouquet veredelter Tänze, verbunden durch die Gleichheit der Tonart und eingeleitet durch ein Präludium oder eine Ouverture. Nachdem sie in der Haydn-Mozart-Beethoven'schen Zeit durch die höhere Kunstform der Sonate, in welcher noch das Menuett oder Scherzo an den Tanzursprung erinnern, verdrängt worden, gebührt Mendelssohn und Schumann das Verdienst, zuerst wieder an die Suite — ohne indessen den betreffenden Werken diesen Namen beizulegen — erinnert zu haben; Mendelssohn durch seine sieben Charakterstücke Op. 7 (in den verwandten Tonarten e h D A A und E) und Schumann durch sein Op. 32: Scherzo, Gigue, Romanze und Fughette (in den Tonarten B g d und g). Erst in der neuesten Zeit sind Clavierwerke mit dem Namen Suite wieder herausgegeben worden durch Bargiel, Joachim Raff, Lührß u. A. Raff giebt in seinen drei Suiten Op. 69, 71 und 72 alte und neue Hausmusik (Fugen, Toccaten, contrapunctische Mazurkas, Polkas), eingeleitet durch ein Präludium und zu einem Ganzen verbunden durch die Einheit des schon im Präludium angestimmten Themas und die Gleichheit oder Verwandtschaft der Tonart der meisten einzelnen Stücke. Bargiel, Erbe von Schumann's classischer Ader und stets ausgehend auf Fortentwickelung der alten Formen, hat in seinen drei Suiten ein verschiedenes Verfahren eingeschlagen. In der vierhändigen Suite Op. 7 kommt es ihm zunächst auf freie Nachahmung Bach's an. Vermißt man auch ein einleitendes Präludiren, so werden doch die fünf Sätze: Allemande, Courante, Sarabande, Air und Gigue durch die Verwandtschaft der Tonarten C C c G und C und durch die Gleichheit des Bachisch-strengen und gediegenen Charakters zu einer hinlänglichen Einheit verbunden. Namentlich ist es die Sarabande, die den Sebastianischen Ton am Besten getroffen hat, obgleich der diesem Tanze eigenthümliche Rhythmus (Accent auf dem zweiten Viertel) nur selten angewendet ist. In der pathetischen Allemande stören hin und wieder Bargiel'sche Rosalien. Wie aber die im $^4/_4$ Tacte geschriebene zweite Nummer (mit den tändelnden beiden Coden) zu dem Namen einer Courante gekommen ist, kann ich mir nicht recht klar machen. Bach hat nur Couranten im $^3/_2$ und den Schlußtact stets im $^6/_4$ geschrieben, Rameau, Händel, Ph. Em. Bach bedienen sich ausschließlich des dreitheiligen Tactes; ich kenne keine anderen Couranten als im $^3/_2$, $^3/_4$ oder $^3/_8$, ebenso wenig wie mir Walzer im $^2/_4$, oder Pololaisen im $^4/_4$ Tacte bekannt sind. Schumann hat freilich ein Mal ein polonaisenartiges Stück im $^4/_4$ Tact geschrieben, es ist der erste Satz der dritten Kindersonate Op. 118; die Ueberschrift lautet aber hier „im Marschtempo", und nicht „Polonaise."

Wird Op. 7 wenigstens durch tonartliche Verwandtschaft und durch die wesentlich vorhandenene Styleinheit zusammengehalten, so fehlt der Suite mit Violine Op. 17 dagegen jedes einigende Band. So schön die einzelnen Nummern, an und für sich betrachtet, sind, namentlich die schwunghafte Allemande, der prachtvolle Marsch mit seinem träumerischen Trio und das melodiöse Menuett; so muß ich mich doch auf das Entschiedenste gegen eine Stylvermengung, wie sie hier vorliegt, aussprechen. Die Allemande und Sicilienne halb Bach halb Schumann, die Burleske halb Bachisch halb bachantisch (namentlich in dem krausen Orgelpuncte auf A Seite 10, Reihe 3), Menuett und Marsch ganz modern; wo ist hier ein einheitlicher Faden ersichtlich, der zur Zusammenstellung dieser so heterogenen Einzelstücke unter dem Namen einer Suite berechtigte? Nicht einmal die Tonarten sind verwandt; hier erscheinen hinter einander D, h, g, Es und es, D und B. Ich fürchte, ich fürchte, dieses Beispiel wird traurige Folgen haben; schon sehe ich die G . . . a's, die R . . . . . n, die T . . . . i's, die A- B- C-Meier's ihre nichtsnutzigen homophonen Polkas, Polka-Mazurkas, Potpourris, Phantasien, Poésies lyriques aus Cis moll, Es dur, Ges moll und Hissis dur zu einer „Einheit" zusammenstellen und als „Trois Suites" herausgeben. Der Gedanke schon ist Wahnsinn, Raserei, Blasphemie; ich will nicht fluchen, aber da möchte doch gleich ein Himmel-Haydn-Kreutzer-Dreyschock-Hummel-Weber dreinschlagen!

Erst bei der Suite Op. 21 hat Bargiel erkannt, daß zusammengeraffte Blumen noch lange kein Strauß sind, vielmehr erst dann diesen Namen verdienen, wenn sie durch eine sinnige Hand gesichtet und geordnet und mit einem alle umschlingenden Bande zu einer Einheit, einem zusammengehörigen Ganzen verbunden worden sind. Die Einheit der Suite Op. 21 wird durch ein einleitendes Präludium und die Tonverwandtschaft der einzelnen Nummern (a A e F a und A) wenigstens äußerlich annähernd erreicht, obgleich die Verschiedenheit des Styls immer noch die geistige Einheit vermissen läßt. Das Präludium ist der schwächste Satz, eine Nachahmung Bach's aus zweiter Hand, halb Mendelssohnisch, halb trocken, letzteres namentlich in den allzu wohlfeilen Imitationen Seite 3 und 5; es lohnte wahrlich kaum der Mühe, die ganzen beiden ersten Theile wörtlich auszustechen, ein bloses Wiederholungszeichen hätte wenigstens dem Spieler freie Hand gelassen. Die folgenden Sätze: Zwiegesang, Sarabande, Marsch, Scherzo und Finale sind viel bedeutender und stehen meist auf dem Bargiel'schen Niveau, nur daß sie hin und wieder an Längen und Wiederholungen leiden. Der schönste Satz ist die kleine Sarabande; enthielte sie nicht die Schumann'schen Octavenverdoppelungen, man könnte auf den alten Suitier Sebastian selber rathen.

Wer Bargiel's Op. 18, die E moll-Ouverture für großes Orchester (Holzblasoctett, Streichquintett, vier Hörner in E und C, zwei Ventiltrompeten, drei Posaunen und Pauken in E und H) nur aus dem vierhändigen Clavierauszuge kennt, der hat keine Ahnung von der ergreifenden Wirkung, die sie, von einem tüchtigen Orchester ausgeführt, hervorbringt. Es sind nur drei, im Grunde genommen nicht einmal neue, Themas, die hier verarbeitet werden, in dem einleitenden Adagio ein chromatisches, an B A C H erinnerndes Motiv e dis g fis, und zwei engintervallige Themen in dem darauf folgenden, in der Form eines ersten Sonatensatzes geschriebenen Allegro; und doch wie versteht es Bargiel, diese Gedanken in ihre Fasern zu zerlegen, die einzelnen Fasern in Fäden zusammenzudrehen, diese Fäden weiter zu spinnen, und dann zu wirken und zu weben, bis das prachtvolle Kunstwerk vollendet vor uns steht und Raphael'sche Tapete vor unserem entzückten Auge erglänzt! Welches unheimliche Clair-obscur ist über das brütende Adagio ausgegossen (vergleiche den Eintritt der beiden C-Hörner, das Diminuendo des Paukenwirbels, das dröhnende zweigestrichene C des ersten Horns, die klagenden A-Clarinetten auf Seite 3, 8 bis 10, 11, 12 und 14 der Partitur), wie kämpft das anstürmende erste Thema des Allegros (der Held) gegen das drohende Verhängniß, wie mild sucht die Heldin (das zweite Thema S. 26) zu trösten! Vergebens, schon thürmen sich grausige Gewitterwolken auf (die aufsteigenden Accorde der Bläser auf dem Orgelpuncte As S. 39); noch einmal rafft sich zwar der Held empor, Anfangs zagend, fast geknickt (S. 40), doch bald wieder mit der trotzigen alten Kraft (S. 45); noch einmal versucht die Heldin zu trösten, doch ihre

Lippen beben (schüttelnde Violinen und Bratschen S. 50 und 51). Schon nahet, das fühlt sie, (S. 53 poco a poco più agitato) die unvermeidliche, die schreckliche Katastrophe (S. 62): „Ein Krampf — sein Weh ist dann vergangen (S. 63), — vollendet ist sein Leben; — aufdrückt sie ihm noch einen langen — und letzten Kuß (poco Andante S. 64) und stirbt im Geben."

Hätte Bargiel auch nur dieses Eine Werk geschrieben, es würde allein schon genügen, ihm eine bleibende Stelle im Tempel der Kunst zu sichern. Wie ich von competenter Seite vernehme, ist sein zweites Orchesterwerk, die Ouverture zu „Medea", die als Manuscript bereits in Berlin und Leipzig aufgeführt wurde, ebenfalls ein Werk von hoher Bedeutung.

Bargiel's Unerschöpflichkeit in der Form, seine Geschmeidigkeit, die ihm den Geist und das Wesen der alten tiefen Bach'schen Musik sich anzueignen gestattet, sein stets edeles, weihe- und würdevolles Pathos lassen es fast seltsam erscheinen, daß es ihn noch nicht gedrängt hat, zu der Musik zu greifen, zu der er, nach Allem, den meisten Beruf hat, zur Kirchenmusik. Wenn er auf dem zuletzt betretenen Pfade rüstig weiterschreitet, wenn er sich von den wohlfeilen elementarischen Effecten der Rosalien frei hält und seine Themen weniger durch mechanische Wiederholungen und mehr mittelst jenes oben geschilderten reingeistigen Wirkens und Webens fortzuspinnen sich befleißigt, dann werden wir — des bin ich fest überzeugt — dereinst noch ein meisterhaftes Oratorium von ihm zu hören bekommen. Bargiel ist, wie ich schon zu Anfang dieses Aufsatzes bemerkt, nicht frei von einer gewissen Einseitigkeit, nicht der Form, sondern des Charakters seiner fast durchweg pathetischen, auf hohem Kothurne einherschreitenden und meistens in Moll geschriebenen Werke. Das Heraustreten aus der eigenen Natur, sich selbst als Object zu betrachten, sich selbst zu ironisiren, mit einem Worte der Humor, jener Witz des Gemüthes, steht ihm nicht zu Gebote; und weil ihm dieser fehlt, wird ihm zwar die Ode, die Elegie, die Trauerspielouverture, das religiöse Epos gelingen, nimmermehr aber das romantische Epos der Symphonie, oder gar die tragische und am allerwenigsten die komische Oper. DAS.

Aus Wien.

(Schluß.)

Herbeck's Orchester hat sich bis jetzt in drei Leistungen vernehmen lassen. Selbstverständlich war es dies Mal — wie immer — mit dem unter gleicher Leitung stehenden Singvereine zu einheitlichem Wirken verbrüdert. Daß die Stoffeswahl zuerst auf Haydn's „Jahreszeiten", ein hier vielfach breitgetretenes Werk, gerathen, ließe, vom allgemein künstlerischen Standpuncte ausgehend, keine Rechtfertigung zu. Es verdient vielmehr jene Zähigkeit eine scharfe Rüge, mit welcher man die an hiesiger Stelle höchst karg vertretene Kunstart des Oratoriums — wenige nennenswerthe Ausnahmsfälle abgerechnet — durch vier alljährlich wiederkehrende, gründlich schlechte Aufführungen der „Schöpfung" und der „Jahreszeiten" abthun, ja verkommen hilft. Es ist diese Wahl auch keineswegs ein That gewordener Plan Herbeck's. Gehört doch zu dieses Künstlers vielen schätzenswerthen Dirigentengaben auch ein ganz auserlesenes Talent des Programmentwurfes. Herbeck hat dies bei jedem Anlasse eines von Außen her unbeirrten Schalten- und Waltenkönnens sprechend bewiesen. In vorliegendem Falle hat er jedoch nicht selbständig, sondern als treuer Anwalt der hiesigen Musikvereins-Gesellschaft, und speciell des Directoriums derselben, gewählt und gewirkt. Nun kennt wol jeder mit den Zuständen unserer Stadt Vertrautgewordene die gründlich engherzigen, antiquirten Anschauungsweisen dieser viekköpfigen, in mancherlei Dingen sehr zerklüfteten, im Puncte der Zopfesapotheose jedoch ziemlich einigen Körperschaft. In diesem eben dargelegten Falle ließe sich indeß sogar zu Gunsten dieses ultraconservativen Treibens rechtsprechen, wäre dies auch nur im Sinne des leicht begreiflichen Wunsches, die im Einzelnen so viel Lockendes enthaltenden Haydn'schen „Jahreszeiten", nach so vielen, lange fortgesetzten Verballhornungen, doch endlich einmal in guter Darstellung zu hören. Es ist dies ein Wunsch, der bezüglich der Chor- und Orchesterleistungen — Dank Herbeck's Eifer und namentlich seinem geistig belebten, auf frische zeitmaßliche Färbung und feine Vertheilung von Licht und Schatten dringenden Tactstocke — auch in Erfüllung gegangen ist. Unter den Solisten waren Hanne und Simon ihrer Aufgaben Meister, während Lucas durch ewiges Winseln und Sentimentalisiren in dieses Wortes schlechtem Sinne entschieden anwidernd gewirkt hat. Das Lob gebührt Frl. Leuthner und Hrn. Panzer; den Tadel möge sich Hr. Walter — auch zu Nutz und Frommen seiner künftigen Bühnenleistungen — zur Kenntniß nehmen. — Das zweite und dritte Gesellschaftsconcert brachte, neben buntem Allerlei, auch immer ein größeres Ganze. Es ist dies ein beachtenswerther Fortschritt gegenüber der früheren, meist anthologischen Zusammenwürfelung des Programmstoffes. Auch diese Neuerung ist eine dankenswerthe That Herbeck's. Im zweiten Gesellschaftsconcerte hat C. M. v. Weber's frische Preciosamusik schadlos gehalten für das ihr vorangegangene, unerquickliche Potpourri aus herkömmlich Classischem und abgeblaßter Epigonenromantik. Das dritte Gesellschaftsconcert brachte — neben der Mozart'schen Es dur-Symphonie — Beethoven's vollständige Musik zu „Egmont". Auch hier lag der Schwerpunct in den frisch beseelten Chor- und Orchesterleistungen. Einige bei oberflächlichem Anblicke vielleicht zu rasche Tempi waren dem Gesammteindrucke der, trotz vieler schöner Einzelheiten, denn doch im Ganzen schon sehr abgeblaßten Symphonie sehr zum Heile. Dagegen hätte das Poco sostenuto in Nr. 8 der Egmontmusik wol etwas rascher genommen werden können. Einem durchgängigen Gelingen der Sololeistung stand sowol bei Weber's als bei Beethoven's Klängen die stimmliche Unaufgelegtheit der übrigens immer geistvoll betonenden Sängerin — Frau Dustmann — hemmend entgegen. Es wurden oben einige Schattenseiten des Programmes der in Rede stehenden Concerte erwähnt. Ich möchte diese Bemerkung namentlich auf Hiller's durchweg frostige „Loreley-Cantate", ferner auf die gar zu leicht geschürzte, ganz in den sattsam bekannten Jos. Haydn'schen Kammerstyl einschlagende Symphonie Emanuel Bach's — an dessen Stelle wol eine der vielen herrlichen Orchestersuiten Sebastian's hätte treten dürfen —, endlich auf den, einem durchaus reflectirenden Gedichte von Anastasius Grün angepaßten, nur wenig wahrhaft erquickliche Musik enthaltenden Rubinstein'schen Chor: „Gondelfahrt" bezogen wissen. Um so mächtiger hat die ihm unmittelbar gefolgte Mendelssohn'sche Chorweise über das Eichendorff'sche: „O Thäler weit" durch ihr wahrhaft innerliches Gemüthsleben, wie durch eine in der That vollauf beseelte Art der Wiedergabe gezündet. Der große Meister hat nicht gar viel so aus Tiefstem Geborenes, so wahrhaft Gedichtetes uns zum schönen Andenken seiner feinsinnigen Muse hinterlassen,

als eben dies Gesangsstück. Es hat — trotz der Länge alles Vorausgegangenen und ungeachtet der auf vieles noch Folgende gestellten Aussicht — ein stürmisches da Capo erlebt. Reinmenschliches Tönen trifft — vollends bei so durchgeisteter Wiedergabe — jeder Zeit in das Schwarze. In das Musikalische übersetzter Formalismus hingegen schießt — ungeachtet sorglichster Abspiegelung — immer daneben. Wir haben an dramatisirten Balladen von Schumann eine Fülle des Schönen empfangen. Was soll uns Hiller's matte Nachgeburt? Es ist uns, namentlich durch Mendelssohn, Schumann, Liszt u. A. ein wahrer Juwelenschatz an Vocalchören gesichert. Worin liegt also die Nothwendigkeit, nach verunglückten Experimenten des selbst in diesem Bereiche sonst erfolgesgewisseren Rubinstein zu greifen?

Der Heißler'sche Orchesterverein, wie die jetzt unter Langwarra stehende „Euterpe" haben beide in diesem Concertjahr je ein Lebenszeichen gegeben. Beide Genossenschaften, in der Hauptsache auf Nichtfachleute verwiesen, kennen genau die Tragweite ihrer Kraft und leisten dem entsprechend Erfreuliches. Beide halten, eingedenk ihrer noch jungen, nicht eigentlich geschulten Kraft, an leichteren Aufgaben fest. Hierzu liefert ihnen die Kammermusik Haydn's, Mozart's, jene des ersten Beethoven, endlich jene des besseren Epigonenthums dieser letztgenannten Meister hinreichend guten Stoff. Eine Ausnahme von dieser Klugheitsregel hat im Concerte der „Euterpe" nur die — übrigens recht wohlgelungene — Wiedergabe des — irre ich nicht — Schumann'schen Opus posthumum: „Introduction und Allegro appassionato für Clavier und Orchester", einer mehr geistvollen, combinationsreichen, als so recht eigentlich erquickenden Tonschöpfung, gemacht. Am Tüchtigsten wirkt in beiden Vereinen das Streichorchester und der Flügel. Letzterer war dies Mal einerseits durch die Damen Geißler und Wiswe genügend, andererseits durch Hrn. Dunkl ächt künstlerisch vertreten. Das Bläserorchester wirkt da wie dort nach bestem Können; doch fehlt letzterem noch sehr Vieles, namentlich Feinheit der Tongebung. Indeß ist auch da — bei so rüstigem Fleiße — künftig sehr Gutes zu erwarten.

Von der weittragenden culturhistorischen Bedeutung der Stegmaier'schen Singakademie war in d. Bl. schon mehrfach die Rede. Es ist eine hocherfreuliche Wahrnehmung, den förderlichen Einfluß dieser Anstalt auf die bei uns Jahre lang brach gelegene Erkenntniß der Antike, wie auf eine — kraft solchen Erkennens — immer fester wurzelfassende Hingabe unserer Musikhörerschaft an diese Richtung zusehends wachsen und in das Vollblut dringen zu sehen. Die Auswahl der Werke hat bis jetzt zu solchem Ende gleich fördernd gewirkt, wie die durchweg sorgfältige, von Stufe zu Stufe immer verfeinerte, immer beseelender in das Mark ihrer Aufgabe gehende Leistung. Wie die Sache nun steht, läßt das siegreich durchgedrungene Wollen und Vollbringen der Singakademie nur noch zwei Wünsche offen. Der eine, hoffentlich binnen Kurzem in Erfüllung gehende ist der: man wolle uns von dort aus — statt Bruchstücken, die immer nur anregen, anbahnen, Dasjenige aber, was uns Noth thut, nicht gehörig feststellen helfen — doch in möglichster Folgerichtigkeit ganze Werke aus jener Zeit, es seien dies nun Messen, Psalmen, Cantaten, Oratorien u. s. w., darbieten. Wie im vergangenen Jahre der „Paulus", soll uns in diesem die „Matthäuspassion" zu Theil werden. Allein selbst in jenen Concerten der „Singakademie", die vorwiegend kürzer gefaßte Tonstücke bringen, sollte mindestens immer Eine größere Cantate — hat deren doch S. Bach so viele und so herrliche geschrieben — oder ein in sich abgeschlossenes größeres kirchliches Ganze aus der Vorzeit den Grundstoff des Programmes bilden. Wozu wären denn sonst die Gesammtausgaben der alten Meisterwerke, wozu selbst Anthologien größerer kirchlicher Tondichtungen, wie jene Tucher's, Winterfeld's, Proske's u. A.? Ein zweiter Wunsch geht dahin: die Wiener Singakademie wolle künftig ausschließend das ohnehin nicht so leicht erschöpfbare Gebiet der Antike, oder — wenn ja dem neueren Geiste Zugeständnisse machend — zu den das Feld vocaler Kirchen- und Oratorienmusik in der That bereichernden Arbeiten eines Rob. Franz, eines Liszt und Gleichgesinnter greifen; nicht aber, wie bisher, neben so viel des Herrlichen aus früherer Zeit, irgend welche halbmoderne, frostige Epigonenarbeit stellen. Die Spitzen des ersten und bis jetzt einzigen diesjährigen Concertes unserer Singakademie waren Durante's vollständiges Magnificat, ein sechsstimmiges Crucifixus von Lotti, der tief ergreifende Eingangschor aus der Ostercantate (warum nicht die ganze?) von Seb. Bach, und ein mächtiges, einer Kirchencantate entlehntes Halleluja von Händel. Minder wirksam erwies sich ein Christe von Benevoli, ein ziemlich starres Festlied von Calvisius, ferner M. Haydn's zahm-süßliches Tenebrae, endlich Mendelssohn's nur äußerlich glanzvolles Ave Maria aus Op. 23. Dicht an der Grenze zwischen anziehend kindlichem und läppisch spielendem Ausdrucke stand Calvisius' „Weihnachtslied". Rein formalistisches, anspruchsloses Getöne, also eine vollends überflüssige Gabe war ein Baß-Arioso und Chor aus dem Oratorium „Abraham" von Blumner, ein nichtssagendes Geklinge. Das gänzliche Mißglücken des Solotenors im Mendelssohn'schen Stücke abgerechnet, war die Wiedergabe alles Gehörten eine ebenso sinnige als formell mustergültige. — Ueber die hervorragenderen Kammermusiken und Virtuosenconcerte demnächst in Kürze.

S.

Aus Frankfurt a. M.

Hauptsächlich übt der neue Saalbau seine Attractionskraft aus, und es sieht sich in der That etwas grauenhaft romantisch an, wie Alt und Jung mit Todesverachtung durch Scylla und Charybdis steuert, um zum Paradiese seiner Hoffnungen zu gelangen; denn noch sind leider die Pfade weder geebnet, noch gepflastert, welche durch eine schlecht beleuchtete, hohle Gasse dahin führen. Aber vielleicht soll dies eine praktische Versinnlichung des „per aspera ad astra" oder des Mottos sein: „Wie holperig die Wege zum Sonnentempel des Ruhmes sind." Hat man diesen aber glücklich erreicht, dann ist man, namentlich was den großen Musiksaal von 150 Fuß Länge, 50 Fuß Breite und 57 Fuß Höhe betrifft, völlig entschädigt, indem die glanzvolle Pracht des Anblicks in der That überrascht, und die Akustik Nichts zu wünschen läßt. Eine durch die Presse bereits bekannt gewordene Beschreibung des ganzen Gebäudes hier zu wiederholen ist nicht meine Aufgabe, und Mäkeleien finden auch hier wie bei allen Neubauten statt.

Nach einer Eröffnung der neuen Säle am 15. November, einer Art von Vorfeier, zu welcher die Herren Actionäre so freundlich waren der Elite der hiesigen Einwohnerschaft Gastkarten zuzusenden, fand am Abend des 18. November die Einweihung des großen Saales statt, und zwar sehr analog durch die Aufführung der „Schöpfung", über welche Ihnen bereits in Nr. 1 d. Bl. von anderer Seite berichtet wurde. Die Ein-

weihung des kleinen Saales am 5. December hätte eine würdigere sein müssen. Wenn auch der Violinist Hr. Steffen Mayrhofer aus Wien ein ganz tüchtiges Talent und selbst eine gewisse Genialität bekundet, so wird doch eine gewisse Verwilderung in seiner Bogenführung auffallend, und hat sich der junge Mann jedenfalls geirrt, wenn er geglaubt, unser Publicum sei so leicht abzufertigen mit den Occasional-Producten eines Alard, Bazzini u. s. w. In noch höherem Grade gilt dies von dem Pianisten Mr. Nickolson aus London, welcher mit seiner Fertigkeit alle Sünden gegen den besseren Geschmack zu decken glaubte. Er spielte Liszt'sche und Thalberg'sche Compositionen, wobei mir die bekannten Schiller'schen Worte „Kein Aederchen von seinen Gefühlen" nicht aus dem Sinne kamen. Ein Militairorchester, das nicht hierher gehört, und ein paar Liederchen am Clavier konnten für solche Mißgriffe nicht entschädigen.

Später veranstalteten kurz hinter einander der Rühl'sche und Friederich'sche Gesangverein, aber nunmehr getrennt, Aufführungen des „Judas Makkabäus" und des „Messias"; der Opernverein der HH. Ferd. Schmidt und Lichtenstein gab „Armide" von Gluck. Gleichfalls zeichnete sich der philharmonische Verein in zwei großen Concerten durch classische Werke aus, unter diesen Symphonien von Em. Bach und Mozart, und Ouverturen von Beethoven, Catel und Cherubini. Bewährte sich in dem ersten Concert der Violoncellist Alex. Schmit, Professor am Cölner Conservatorium, in einem Concert von G. Galtermann und Bravour-Piècen eigener Composition als ein ganz ausgezeichneter Virtuose, so zeigte sich in dem zweiten Hr. Friedr. Hegar aus Basel als ein nicht minder trefflicher Geiger. Reinheit, Feuer und Schwung sind ihm trotz seiner Jugend jetzt schon eigen, und dabei coquettirt er nie und sucht Nichts zu erzwingen, was gegen die Natur seines Instrumentes wäre. Er spielte das fünfte Concert D moll von Ferd. David, das Schlummerlied aus der „Stummen" und einige Kunststücke von Wieniawski. Beiden Künstlern wurde der verdiente Beifall.

Hatte der Dirigent des „Messias", Hr. Friederich, ungewohnt seines schwer zu überwältigenden Doppelreiches, noch mit Befangenheit zu kämpfen, so vermittelte er nichtsdestoweniger beide Elemente mit dem Bewußtsein Dessen, was ein solches Riesenwerk verlangte.

Ueber das Pianospiel H. v. Bülow's im zweiten Museumconcert, wie über den Gesang der Maria Cruvelli und das mit außerordentlichem Beifall aufgenommene Geigenspiel der HH. Laub und Jean Becker mag Ihnen eine andere Feder die Details liefern, da ich aus guten Gründen dieses Institut nicht mehr besuche. Die zwei Strauß'schen Quartettsoiréen gaben Werke von Haydn, Schumann, Mozart und Beethoven, und hier ist in allen Schichten der Kritik nur eine Stimme. Wie die Beethoven'schen Symphonien gleichsam in Fleisch und Blut der Museumsbesucher gedrungen — man fühlt sich ohne eine solche an jedem Abend nicht heimisch, und wird fast ungerecht gegen die Aufführung anderer, wenn auch noch so guter Symphonien —, so sind die Strauß'schen Quartette das Bedürfniß für das feinere Gefühl der Gesellschaft. Geht uns in jenen eine Welt auf von großartigen Erscheinungen, und treiben sie uns hinaus in ein weites, stürmisches Meer, so führen uns diese zurück in das innerste Gefühlsleben.

Denkwürdige Abende gaben uns unser Liederkranz und die verbündeten hiesigen Männergesangvereine. Durch Ersteren und im Vereine mit der philharmonischen Gesellschaft wurde uns der Genuß, unsere hier immer noch unvergeßliche und noch nicht ersetzte Haase-Capitain zu hören. Sie sang Mozart's „Veilchen", Beethoven's „Adelaide", mit Hrn. Hill ein Duett von Spohr und eine Arie von Verdi. Ein Urtheil über die Leistungen dieser Künstlerin käme jetzt wol post festum; daher sei im Allgemeinen nur gesagt, daß ihr Organ in der That unsterblich scheint, wie denn ihre Auffassung so verschiedener Charaktere längst bekannt ist. Um so betrübender ist es, ihr einen blosen Nachruf in die Ferne senden zu müssen, indem wir ohne die Tücke der Erinnyen keiner Mainzer Oper bedürften, um uns an ihrem Gesange zu erquicken. Die Ovationen, welche ihr von allen Seiten zuströmten, galten nicht nur ihren Talenten, sondern auch der Erinnerung an eine frühere unvergeßliche Opernphase.

Aus der Mitte zahlreicher Vorträge von Seiten des Liederkranzes erhob sich, ganz analog Gellert's „Triumph des deutschen Liedes" von dem Componisten selbst geleitet, Franz Lachner's meisterhafte „Sturmesmythe" und Ouverturen von Aloys Schmitt und Henkel. Daß es den 15 verbündeten Männergesangvereinen nicht an patriotischen Gesängen fehlte, versteht sich von selbst, und fast zu viel des Guten ward dem kurzen Zeitraume zugemuthet. Den Brennpunct dieser Chöre, zumal da Aller Neugier darauf gespannt war, bildete Reeb's am Nürnberger Fest so überschwänglich gefeierter Chor mit Soloquartett und Orchester „Frisch auf zum Siegen", der auch an diesem Abend stürmisch begrüßt wurde. Stolze's Gedicht dazu ist im Cantatenstyl gehalten, und mochte allerdings das begeisternde Wort zu dieser emphatischen Composition mächtig angeregt haben. Als besonders zu bemerken, weil man das doch nicht alle Tage zu hören bekommt, ist hier auch der Vortrag des zweiten und dritten Satzes der Beethoven'schen Doppelsonate Op. 47, von den HH. Rupert Becker und dem Pianisten Wallenstein mit so viel Präcision und Klarheit durchgeführt, als es nur immer das überschnelle Tempo gestatten konnte.

Nun auch noch unsere Privatconcerte alle zu detailliren, hieße Tauben nach Athen oder Nachtigallen nach Ungarn tragen; und doch dürfen dieselben nicht ganz übergangen werden, weil sie das Bild unserer musikalischen Zustände vervollständigen. Natürlich hebe ich nur die bedeutendsten hervor, unter welchen die Eliason's und der Pianistin Johanna Dettmer wieder die vorzüglichsten waren. Wie es Eliason versteht seine Concerte nach englischem Styl zu arrangiren, und welchen Rang er unter den Geigern einnimmt, ist längst bekannt; deshalb honneur aux dames, besonders da Frl. Dettmer aus innerem Drang sich zur Pianistin herangebildet und bei ferneren Studien unstreitig einen bevorzugten Platz erringen wird. Ein Hauptzug ihres Spiels ist die Noblesse, womit sie Schwierigkeiten gleichsam übertändelt, ohne der nöthigen Sicherheit dabei zu entbehren. Sie trug das Hummel'sche Trio in E und Solopiècen von Lysberg und Willmers unter rauschendem Beifall des vollen Saales vor.

Weitere Concerte gaben der Violoncellist W. Elsner aus Dublin, der reisende Geiger Max Wolff und unser Mitbürger Rudolf Gleichauf, der Pianist Wilh. Lutz, Hr. Willstädt (wie immer nur mit fremden Kräften wirkend), die jugendliche Violinistin Babetta Schläger und Frau Dory-Böttger, Primadonna des Theaters San Carlo in Neapel, letztere mit allen Reizen einer coquetten Bravoursängerin ausgestattet.

Unter den Persönlichkeiten, welche in diesen Concerten

mitwirkten, nenne ich, außer unserem bekannten Opern- und Orchesterpersonale, die Pianistin Clementine Gosen, die Tenore Schneider (Wiesbaden), Gloggner und Koch (letzterer aus Cöln), die Baritonisten C. Hill und Karl Becker (letzterer aus Darmstadt), die Pianisten August Buhl, Wallenstein, W. Lutz und Jul. Sachs, den Violoncellisten Siebentopf, die Sängerinnen Mathilde Schneider (Darmstadt), Frl. Rothenberger, Frl. Tipka (Wiesbaden) und Frl. Dora Narz, die Geiger Concert-M. Heinrich Wolff, Rupert Becker, und die Directoren Henkel und Gellert, überall, wo es zu unterstützen gilt, Hand anlegend und wirkend.

Erasmus.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

R. Leipzig. Das 12. Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses, den 9. Januar, wurde zur Erinnerung an Marschner mit der Vampyr-Ouverture dieses Meisters eröffnet. Frau Caroline Dory-Böttger aus Berlin, im Besitze einer umfangreichen Altstimme, der es nicht an Ausgiebigkeit und Fülle, wol aber theilweise an Klangschönheit gebricht, sang mit Beifall Recitativ und Arie aus Gluck's „Orpheus und Eurydice“ und Scene und Arie aus „Semiramis“ von Rossini. Die Vortragsweise dieser Sängerin zeigte nach keiner Seite charakteristische Eigenthümlichkeiten. Hr. Haubold, geschätztes Mitglied des Orchesters, spielte mit sicherer Technik und warmer Empfindung Violinconcert Nr. 2 A dur von B. Molique, das sich nur im Adagio zu einiger Bedeutung erhebt, im Uebrigen dagegen von dem gewöhnlichen virtuosenmäßigen Zuschnitt nicht abweicht. Das Publicum spendete dem Künstler wohlverdienten Beifall. Den Schluß des Concertes bildete Mozart's C dur-Symphonie (mit der Schlußfuge), die in exacter Ausführung, aber im Ganzen ohne tiefere Antheilnahme (mags der Meister verzeihen!) an uns vorüber ging. — Der Totaleindruck der heutigen Aufführung war ein dem conventionellen Gepräge des Programmes entsprechend matter und weder die Orchesterkräfte, noch auch die Zuhörerschaft schienen so recht in geistigen Zug kommen zu wollen: Convention auf beiden Seiten.

Dresden. Es war ein interessanter und höchst anerkennenswerther Versuch unserer Capelle, Mozarts „Zauberflöte“ in derjenigen Orchesterstimmung darzustellen, welche zur Zeit ihrer ersten Aufführung üblich gewesen. Es beträgt die Differenz der damaligen und jetzigen Stimmung fast einen halben Ton (850 Schwingungen statt 892). Hier ließ sich das leichter als anderwärts durchführen, da man sich zum großen Theil der Instrumente bedienen konnte, welche der katholischen Hofkirche angehören, die bekanntlich von Zeitstimmungen absieht. Mit Dank haben die Sänger, einschließlich des Sarastro, diese Rückkehr acceptirt, und was dem Orchester für unser verwöhntes Ohr an Schärfe und Brillanz abzugeben schien, hat es durch wohlthuendere, besonders rücksichtlich der Blaseinstrumente milderes Tonkolorit gewonnen. Eine Verminderung des Tonvolumens stellte sich nicht heraus; ja es will uns bedünken, als habe sich ein entsprechenderes Verhältniß der verschiedenen Klangwirkungen zu einander wahrnehmen lassen. Es wird bei diesem glücklich ausgefallenen Versuche sein Bewenden nicht haben; dem Vernehmen nach bereitet man mehrere Opern vor, um sie in angegebener Weise aufzuführen. — Tichatschek ist, wie Sie bereits meldeten, mit Schluß des vergangenen Jahres und nach Ablauf seines Contractes in die Stellung eines Ehrenmitgliedes zu unserer Bühne getreten und wird fortan nur zu einer gewissen Anzahl von Vorstellungen seine Kräfte darbieten. Daß diese vorzüglich Wagner'schen Opern bisher zu Gute gekommen sind, ist eine allbekannte Thatsache, auf die hier noch einmal zurückzukommen am rechten Orte sein dürfte. Wir betonen bei Tichatschek's Leistungen nicht nur die bewunderungswürdige, beispiellose Ausdauer, sondern auch dessen eingehendste Auffassung als Sänger und Darsteller. Besonders ist es die Frische und der Empfindung unmittelbarer Ausdruck, denen wir in seinen Gestalten begegnen. Es entbehren dieselben darum nicht des elegischen Hauches und der idealen Momente, da wo demselben nachzugehen ist; nur halten sie sich fern von angekränkelter Empfindung. Wir erwähnen dies, um eine von anderer Seite in diesen Blättern ausgesprochene Ansicht, welche Tichatschek einer allzu realistischen Darstellung bezüglich der Lohengrin beschuldigt, zu bestreiten. Sind überhaupt für Wagner's Opern hier vorzügliche Kräfte vorhanden, deren Lust und Liebe keine Mühe achtet, wenn es der Verherrlichung der Kunst gilt: so müssen wir, außer Frau Bürde-Ney und den HH. Mitterwurzer und Rudolph, auch Frau Krebs-Michalesi mit Auszeichnung hervorheben. Ihre Leistungen als Adriano und Ortrud in den betreffenden Werken Wagner's gehören zu denen, wo die Liebe zur Kunst mit der Fähigkeit, derselben als Hohepriesterin zu dienen, um die Palme des Preises ringt. — Das dritte Symphonieconcert unserer Capelle bot unter anderem Bekannten Spohr's „Weihe der Töne“, eine Programmmusik. Noch gellen uns die Ohren vom Alarmgeschrei über ähnliches Streben bahnbrechender Meister neuerer Zeit; doch hat sich der tobende Sturm gelegt, und man discutirt jetzt ruhiger das Mehr oder Minder des Gelingens. Oder sollte der Name hierbei doch nicht ganz außer Betracht kommen? — Beethoven's Ouverture zu „König Stephan“ und die zur Oper „Elisa“ von Cherubini sind nicht Werke ersten Ranges gedachter Meister, immerhin aber hoher Beachtung werth; besonders bei einer Wiedergabe, wie sie der gerechte Stolz unserer Capelle ist. — Noch war das Violinspiel unseres Concert-M. Lauterbach in frischestem Andenken, als sich ein demselben Ebenbürtiger, Hr. Jean Becker aus Mannheim, hören ließ. Besonderes Interesse bot der Vortrag eines „Duo concertante“ für zwei Violinen von Spohr, in welchem Kammermusikus Seelmann den zweiten Part übernommen hatte. Wenn wir bei dieser ausgezeichneten Leistung Hrn. Seelmann den Preis zuerkennen, so geschieht dies nicht auf Kosten des Concertgebers, sondern weil Ersterem nur wenige Tage zur Vorbereitung für die so schwierige Aufgabe vergönnt waren. Hrn. Becker's Vortrag der „Cascade“ von Kontski, die wir oft vom Componisten selbst hörten, fügte der Brillanz auch tadellose Correctheit bei, an welcher sich der Componist nicht selten versündigte. Arm und leer wie dieses Stück ist, bietet es doch Gelegenheit zu Entwickelung sehr specifisch technischer Bravour. Paganini's Phantasie über Nel cor più non mi sento wurde von dem Concertgeber vollständig beherrscht; in Beethoven's Es dur-Sonate dagegen ließ Hr. Becker eine geistigere Durchdringung wenn nicht gerade vermissen, so doch als erreichbar annehmen. Aus des Künstlers Programm leuchtet dessen Vielseitigkeit, vielleicht auch, und wol eben darum dessen Schwäche hervor. Alle die Qualitäten, welche heut zu Tage von einem Geiger ersten Ranges in technischer Hinsicht erfordert werden, besitzt der Concertgeber. Zu einem abschließenden Urtheil berechtigen die Nummern seines Programmes nicht, womit verstecktem Tadel ein Anhalt aber nicht geboten sein will.

Paolo.

Magdeburg. Der letzte Sonntag des Novembers brachte eine für unsere Musikzustände epochemachende Aufführung, nämlich die hier zuvor noch nicht zu Gehör gekommene Missa solemnis Op. 123 von Beethoven, unter Leitung von G. Rebling. Wenn der Zusammentritt eines Solistenquartetts wie des diesmaligen einer günstigen Fügung der Umstände gedankt werden muß, so ist die Ausrüstung eines Gesangchores zum siegreichen Kampfe mit den Schwierigkeiten jenes Riesenwerkes die Frucht jahrelanger Energie, und ein Gelingen von dieser Seite her ist bedingt durch ein völliges Eindringen aller Elemente des Chors in die Intentionen des unsterblichen Tonsetzers. Eine Reihe bruchstückweiser Aufführungen der Missa in den letztjährigen Rebling'schen Kirchenconcerten, und eine kurz vorangegangene Aufführung derselben in Hamburg, bei welcher Rebling's Chor einen rühmlichen Antheil beanspruchen darf, hatte in Verbindung mit einer Folge der sorgfältigsten Proben eine Lenksamkeit, Sicherheit und Präcision der Chöre hergestellt, daß selbst die scheinbar „unmöglichen“ Stellen in der Fuge in In gloria Dei patris, und in vitam venturi saeculi zur klar verständlichen Erscheinung gelangten. Besonders gelungen waren die verhallenden Schlüsse des Kyrie (Nr. 1), des Abschnittes: et sepultus est im Credo, nicht minder der rapide Abschluß des Gloria, die recitirenden Chorstellen von begleitendem Charakter, und das enge Aneinanderschließen der Chor- und Solostimmen. Diese wechselseitige Discretion, in Verbindung mit dem von Concert-M. Beck

ausgeführten Geigensolo, machten namentlich das Benedictus zu einem lieblichen Abbilde einer himmlisch hohen Erscheinung. Möge dem Dirigenten stets die Mitwirkung so kunstdurchdrungener Solisten gewährt sein, dann kann seinen Aufführungen niemals die Anerkennung der Hörer fehlen, welche bei wahren Verdiensten um die Kunstentwicklung nicht ausbleiben kann, und welche bei Hrn. Rebling, wie die dichtgedrängte Zuhörermenge in der Johanniskirche von Neuem ergab, hier zur unbedingten Thatsache geworden ist. K.

Weimar. Am 1. Januar fand am Hofe unseres kunstsinnigen Großherzogs Carl Alexander das übliche große Concert statt. Das Programm war ein sehr interessantes; es lautete: Carnaval romain (zweite Ouverture zu „Benvenuto Cellini") von H. Berlioz; Cavatine aus: „Il Trovatore" von G. Verdi; erster Satz aus dem 17. Concert von Viotti mit Cadenz von J. Lotto; Schnitterchor aus „Prometheus" von F. Liszt; Polonaise aus „Struensee" von G. Meyerber; Romanze aus der „Jüdin" von J. Halévy; Adagio von J. Lotto und Moto perpetuo von Paganini; Winzerchor aus „Prometheus" von Liszt. Die Direction hatten unsere beiden Musikdirectoren C. Stör und Ed. Lassen übernommen; der römische Carneval, sowie Liszt's sehr effectreiche Compositionen — die Gesangspartien wurden von dem großherzogl. Hofoperchor ausgeführt — kamen in vorzüglicher Weise zur Geltung. Den Sologesang vertrat Frl. Pauline Lucca, königl. preuß. Hofopern-Sängerin aus Berlin in bester Form. Außer den genannten Piècen sang sie am Schluß des Concertes zwei schön und sinnig empfundene Lieder unseres Lassen in vollendeter Darstellung. Hr. Lotto entwickelte namentlich in der von ihm componirten, künstlerisch werthvollen, aber äußerst schwierigen Cadenz und in dem Paganini'schen Bravourstück seine eminente Technik, weniger trat dieselbe in dem etwas veralteten Viotti'schen Concertsatze zu Tage. Das von ihm componirte Adagio ist im Salongeure gehalten und ohne tiefere Bedeutung. A. W. G.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Am 15. d. Mts. begann Tichatschek ein längeres Gastspiel zu Magdeburg als Tannhäuser.

Hr. v. Hülsen hat Frau Jachmann-Wagner am königl. Schauspielhause nicht engagirt; sie wird sich zum Sommer nach Wien begeben, um am Hofburgtheater zu gastiren.

Wie verschiedene süddeutsche Blätter berichten, beabsichtige Richard Wagner sich demnächst in Mainz niederzulassen.

Das projectirte Engagement der Sgra. Patti am königl. Opernhause zu Berlin hat sich an deren Forderung (40,000 Frcs.) zerschlagen, und so ist Frl. Lucca auf fernere drei Jahre für jährlich 7000 Thlr. engagirt worden.

In Paris concertiren zwei Gräfinnen v. Ponta aus München als Virtuosinnen auf der Zither.

Im Frühjahr begiebt sich die italienische Operngesellschaft des Hrn. Merelli nach Wien, wo sie am Theater an der Wien Vorstellungen geben wird; Sgra. Patti ist bereits für 12 Gastrollen daselbst gewonnen worden.

Der Violinist Monasterio, Professor am Conservatorium zu Madrid und Mitglied der königl. Capelle, concertirte jüngst zu Cöln.

Am 17. December hat die deutsche Oper unter v. Osten's Leitung ihre Vorstellungen zu Gothenburg in Schweden begonnen.

Musikfeste, Aufführungen. Das vierte Abonnementconcert der königl. Capelle in Dresden brachte unter Rietz' Leitung: Ouverture zu „Ruy Blas" und „Dame Kobold" von Reinecke, Liszt's „Preludes" und die Pastoralsymphonie.

Das dritte Abonnementconcert zu Barmen am 28. December brachte ausschließlich Compositionen Beethoven's, und zwar die F dur-Symphonie, den Liedercyklus „An die ferne Geliebte", gesungen vom Hofsänger Carl Schneider aus Wiesbaden, und die Messe in C dur.

Im dritten Concerte des Hoforchesters zu Carlsruhe kam unter Hofcapell-M. Strauß' Leitung Liszt's „Tasso" zur Aufführung.

Im Arnim'schen Saale zu Berlin veranstaltete der bereits früher von uns erwähnte Schüler Joachim's, Leop. Auer, eine Soirée, in welcher er von den Damen Jachmann-Wagner und Harriers-Wippern unterstützt wurde. Letztere sang ein Litolff'sches Lied.

Die von Hrn. A. Bratfisch in Stralsund veranstalteten Concerte finden beim Publicum die regste Theilnahme; im zweiten derselben wirkte H. v. Bülow, im dritten Laub mit. Auch Joachim hat für die zweite Hälfte der Saison seine Mitwirkung in einem dieser Concerte zugesagt.

Neue und neueinstudirte Opern. Am Wiener Hofoperntheater wurde Mendelssohn's Operette „Die Heimkehr aus der Fremde" gegeben, ohne sonderlich zu gefallen.

Das königl. Opernhaus in Berlin hat Marschner's „Templer und Jüdin" neu inscenirt. Bei dieser Gelegenheit erfahren wir, daß weder der „Vampyr", noch „Hans Heiling" je über die Bretter dieser Bühne gegangen ist.

Eckert's Oper „Wilhelm von Oranien" wird in Weimar zur Aufführung vorbereitet.

In Schwerin kam während der Festzeit ein getanztes Weihnachtsmärchen: „Tannkönig", Ballet in zwei Acten und drei Bildern von Ed. Hobein, Musik von Flotow, zur Aufführung.

A. Langer's „Jungfrau von Orleans" ist in Coburg mit Beifall in Scene gegangen.

Die „Süddeutsche Musikzeitung" will wissen, daß R. Wagner mit der Composition einer komischen Oper „Hans Sachs" beschäftigt sei.

Im königl. Opernhause zu Berlin wird Gluck's „Armide" neu einstudirt gegeben.

Auszeichnungen, Beförderungen. Mit dem 15. d. Mts. hat Capell-M. Marpurg in Mainz wegen fortdauernder Kränklichkeit seine Stellung am Stadttheater aufgegeben, welche mit dem bezeichneten Zeitpuncte Capell-M. Gustav Schmidt, bisher in Frankfurt a. M., übernehmen wird.

Personalnachrichten. Dieser Tage wurde der frühere Musikdirector am Dresdner Hoftheater Röckel seiner Haft in Waldheim entlassen, wo er sich in Folge seiner Betheiligung an den Maiereignissen 1849 als Sträfling befand. Röckel hat sich über Dessau zunächst nach Weimar zu seiner Familie begeben.

Todesfälle. Am 5. December v. J. starb nach längerem Leiden in Weimar der großherzogl. Musik-Dir. a. D. Johann Nicolaus Conrad Götze in einem Alter von 70 Jahren. Seine letzte musikalische Thätigkeit erstreckte sich auf die Uebertragung von Wagner's Opern für Pianoforte allein.

Ende vorigen Jahres starb in Schleswig Cantor Bellmann, bekannt als Componist des Volksliedes „Schleswig-Holstein", in dem hohen Alter von 86 Jahren.

In Paris starb der Violinspieler Alex. Boucher, 81 Jahre alt.

Vermischtes.

Nr. 2 der „Neuen Berliner Musikzeitung" enthält einen größeren Artikel über H. v. Bülow, anknüpfend an dessen Soiréen, von C. F. Weitzmann.

In Paris erscheint seit dem Beginne dieses Jahres ein „Journal des Pianistes". Bei dieser Gelegenheit erfahren wir, daß es in Paris gegen 50,000, in ganz Frankreich aber gegen 400,000 Pianofortes giebt.

Im Jahre 1858 widmete Jenny Lind den Ertrag zweier Concerte zu Norwich in England (35,000 Frcs.) zur Gründung eines Spitals für arme Kinder und spendete nach ihrer Verheirathung noch das Erträgniß eines dritten Concertes. Jetzt ist das Spital vollendet und hat den Namen „Jenny Lind" erhalten.

In Paris ist ein neuer Musikverein, dessen Mitglieder meist Deutsche sind, begründet worden. Er nennt sich Société symphonique de Paris und will größere Orchesterstücke zur Aufführung bringen.

In Berlin giebt es augenblicklich acht Theateragenturen und neun Theaterzeitungen.

In Hannover hat bereits ein Concert zum Besten des Marschner-Denkmales stattgefunden.

In Paris starb die Wittwe des Componisten Herold.

Einem im „Dresdner Journal" von Karl Näke veröffentlichten Artikel „Ueber die Wiederherstellung der Orchesterstimmung aus Mozart's Zeit" entnehmen wir, auf eine Notiz in Nr. 10 des vor. Bds. d. Bl. verweisend, noch Folgendes: Das a der jetzigen Dresdner Orchesterstimmung beträgt 892 Schwingungen, während es in den mittleren zwanziger Jahren, um Weber's Zeit, nur 868 betrug. Bei der ersten Aufführung der „Hugenotten" in Dresden 1838 war die Höhe des Orchesters noch dieselbe, was die Vesperglocke im dritten Acte dieser Oper noch beweist. 1850 war sie 882 und 1861 892. In Paris war sie bis 1859 898, worauf sie auf 870 erniedrigt wurde. Die Tonhöhe bei der italienischen Oper in London beträgt 910, und die der Oper in Wien 932 Schwingungen. Zu Gluck's und Mozart's Zeit war die Stimmung in Paris gegen einen Viertelton tiefer, als in

Deutschland. Dies ist dem Umstand zuzuschreiben, daß vor länger als hundert Jahren in Italien selbst schon dreierlei Stimmungen stattfanden; die tiefste war nämlich in Rom, die höchste in Mailand und die mittlere in Neapel. Die von Rom oder Neapel fanden aus rein geographischen Ursachen leichter Aufnahme in Paris, während Deutschland die der Lombardei als Nachbarland annahm. England hatte ebenfalls durch Händel die deutsche im Gebrauche.

Zwei Mittheilungen in Betreff Marschner's.

In unserer vorigen Nummer gedachten wir der abweichenden Angaben über Marschner's Geburtsjahr, denen wir in den verschiedenen Zeitungen begegneten. Jetzt ist uns auf unsere Anfrage durch die Güte des evangelischen Pfarramtes zu St. Johannis in Zittau aus dem dortigen Kirchenbuche die Mittheilung geworden, „daß Heinrich August Marschner am 16. August Abends 10 Uhr im Jahre 1795 zu Zittau geboren wurde." Sein Vater, Franz Anton Marschner, war Bürger und Horndrechsler daselbst, seine Mutter, Christiane Gottliebe, eine geborene Cassel.

Mit dem Ersuchen, sich zur Annahme von Spenden bereit zu erklären, erhielt die Redaction nachfolgenden Aufruf zu Beiträgen für ein Marschner-Denkmal in Hannover:

Der am 13. d. M. erfolgte Tod Heinrich Marschner's hat die Gemüther aller Deutschen, welche der Entwickelung ihrer nationalen Kunst mit Theilnahme folgen, in schmerzliche Trauer versetzt. Wohin die Kunde gedrungen ist, da sind auch die Stimmen dankbarer Anerkennung laut geworden, daß das Vaterland in dem Geschiedenen einen Mann verloren hat, hoher Ehren werth, einen Gottgesegneten Geist, dessen Schöpferkraft eine Quelle edelsten Genusses war für die Mitlebenden und es bleiben wird für die kommenden Geschlechter. Wo in unserem großen Deutschland der Pflege der Kunst eine Stätte bereitet ist, da hat auch das gesangsfrohe Volk an den Tönen des Meisters sich erquickt, hat mitgetrunken aus dem Born der Harmonien, in denen er, mitfühlend mit dem Volke in Leid und Freude, das Empfindungsleben der Nation gespiegelt hat, in Weisen ihres eigensten Charakters demselben künstlerisch Gestalt verleihend. Solche Schöpferkraft auf dem Gebiete des Schönen soll der Deutsche feiern mit Stolz als eine Ehre seines Namens; über das flüchtige Wort hinaus soll dauerndes Erz den Ruhm des Meisters und mit ihm der Nation verherrlichen. An welchen Theil, an welchen Ort des großen Vaterlandes könnte die Mahnung hierzu dringender herantreten, als an Land und Stadt Hannover, die zweite Heimat des edeln Todten, wo er die Tage seiner höchsten Kraft, seines segensreichsten Wirkens lebte! An die Hannoveraner zunächst deshalb wenden sich die Unterzeichneten, nachdem sie sich vereinigt haben, um den Plan, Heinrich Marschner in der Residenzstadt Hannover ein Denkmal zu errichten, zur Ausführung zu bringen. Sie hoffen, daß die Stadt, die in dem vollen freudigen Bewußtsein dessen, was sie an ihm besaß, den berühmten Tondichter zum Ehrenbürger erkor; daß das Land, das Marschner stolz als seinen Angehörigen betrachtete, werkthätig durch die Spendung von Beiträgen in einer Weise vorangehen werden, daß das Denkmal des Meisters würdig werden könne. Aber auch an die Freunde des Geschiedenen im weitern Vaterlande richten die Unterzeichneten die Bitte, dem zu schaffenden Werke durch freundliche Gaben ihre Unterstützung angedeihen zu lassen. Dem ganzen Deutschland hat Marschner's Herz geschlagen, dem ganzen Deutschland hat seine Muse gesungen; das ganze Deutschland hat sich seiner Muse gefreut. So werde denn auch das Denkmal Marschner's ein neues redendes Zeugniß von dem einigen Geiste, der alle Glieder der Nation beseelt.

Hannover, den 30. December 1861.

Graf v. Bennigsen (Präsident). Bauermeister, Ober-Gerichts-Anwalt. Dr. C. Frederich. Dr. G. Hoyns, Redacteur. Dr. G. Hunäus, Professor. Joseph Joachim, Concertdirector. C. v. Meding, Kammerherr. Adolph Meyer, Banquier. Rasch, Stadtdirector. C. Röhrs, Kaufmann. C. Roese, Bürgervorsteher. v. Slicher, Oberst. Fr. Spielhagen. Tellkampf, Professor.

An unsere Abonnenten in Preussen.

Die unterzeichnete Verlagshandlung wurde auf ihr in Nr. 1 d. Bl. erwähntes Gesuch von dem Königl. Hauptsteueramte zu Berlin unterm 4. d. Mts. dahin beschieden, dass die „Neue Zeitschrift für Musik" als von der preussischen Stempelsteuer befreit anerkannt worden ist und in den nächsten Nachtrag zum preussischen Zeitungs-Preiscourant unter die Rubrik der steuerfreien Journale aufgenommen werden soll. Wir können daher unsern Abonnenten in Preussen die angenehme Mittheilung machen, dass **eine Erhöhung des Preises für sie nicht stattfindet.**

Leipzig, am 10. Januar 1862. **Die Verlagshandlung von C. F. KAHNT.**

LITERARISCHE ANZEIGEN.

Neue Musikalien im Verlage von **Breitkopf & Härtel in Leipzig.**

Bönicke, H., Op. 8. Drei Lieder für eine Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte. 20 Ngr.

Bruch, M., Op. 12. Sechs Clavierstücke. 25 Ngr.

————, Op. 15. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 25 Ngr.

Krzyzanowski, J., Op. 27. Troisième Polonaise p. le Piano. 25 Ngr.

Liederkreis Nr. 86. Mein Herz thu' dich auf! von *Seidel.* 5 Ngr.

Liszt, F., Phantasiestücke für das Pianoforte über Motive aus Rienzi von *R. Wagner.* 25 Ngr.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 22. Capriccio brillant pour le Pianoforte. Partition d'Orchestre. 1 Thlr. 15 Ngr.

Mozart, W. A., Quintette für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell. Neue Ausgabe zum Gebrauche beim Conservatorium der Musik in Leipzig genau bezeichnet von *Ferd. David.*

Nr. 1 in C moll. 1 Thlr. 15 Ngr. Nr. 2 in C dur. 1 Thlr. 15 Ngr. Nr. 3 in G moll. 1 Thlr. 15 Ngr. Nr. 4 in D dur. 1 Thlr. 15 Ngr. Nr. 5 in Es dur. 1 Thlr. 15 Ngr.

Mozart, W. A., Arien mit Begleitung des Orchesters. Nr. 8 für Tenor. Per pietà, non ricercate, Lass mir meinen stillen Kummer. Partitur 20 Ngr. Orchesterstimmen 20 Ngr. Clavierauszug 15 Ngr.

Rameau, Solo und Chor aus Castor und Pollux. Clavierauszug und Singstimmen. 12½ Ngr.

Schulthes, W., Op. 28. Maris stella. Barcarole für das Pianoforte. 20 Ngr.

————, Ave Maria für Mezzo-Sopran oder Bariton mit Begleitung des Pianoforte oder Orgel. 15 Ngr.

Schumann, R., Op. 115. Manfred. Partitur. 6 Thlr. 15 Ngr.

————, Vierhändige Clavierstücke arrangirt nach den Entreacts und Melodramen aus Manfred. 25 Ngr.

Stiehl, H., Op. 42. Auf! Psalter und Harfe! Hymne für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 25 Ngr.

Palestrina, Motetten. In Partitur gesetzt und redigirt von *Th. de Witt.* 1. Band. 5 Thlr.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 24. Januar 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 4.
Sechsundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
F. Schreiterbach in Wien.
Aud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Die Entstehung und weitere Ausbildung der Tasteninstrumente. — Recensionen: Dr. Julius Alsleben, Abriß der Geschichte der Musik. — Aus Weimar. — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes. — Literarische Anzeigen.

Die Entstehung und weitere Ausbildung der Tasteninstrumente.

Nebst einem Anhang über den Fingersatz des 16., 17. und 18. Jahrhunderts.

Von

Rob. Eitner.

Nach einem Zeitraum von mehr als 400 Jahren ist es schwer, die Entstehung eines Instrumentes nachzuweisen. Die ältesten Nachrichten, welche wir über die Tasteninstrumente besitzen, geben uns nur sehr spärliche und unvollkommene Beschreibungen; in den Werken späterer Zeiten dagegen findet sich so Vieles, was nur auf Ueberlieferung basirt, daß es schwer ist zu unterscheiden, in wie weit man diesen Nachrichten Glauben schenken darf. Ich habe mich nun in Folgendem bemüht, die Nachrichten in möglichst umfassender Weise zu sammeln und durch Vergleichung Dasjenige herauszufinden, was sich als gewiß aufstellen läßt. Vielleicht, daß dieser Versuch dazu beitragen kann, in einen noch ziemlich dunkeln Abschnitt der Geschichte der Musik einiges Licht zu bringen und das Interesse für diesen Gegenstand von Neuem anzuregen.

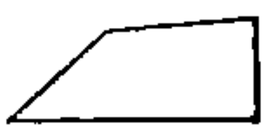
Im Allgemeinen hat man im 17. und 18. Jahrhundert das Monochord als das Instrument bezeichnet, welches den ersten Anstoß zur Erfindung der Clavierinstrumente gegeben hat, indem man behauptete, daß Guido von Arezzo im 11. Jahrhundert unter jeden Ton der Saite Hölzer, ähnlich unseren Tasten, befestigte, um dadurch einen bestimmten Ton schneller zu finden. Dieser Guido, nach damaligem Sprachgebrauche Aretinus genannt, war ein armer Benedictinermönch, welcher in einem Kloster bei Ferrara lebte; sein großes Verdienst bestand darin, daß er die Namen der Töne durch ut re mi fa sol la bezeichnete, wodurch seine Schüler das Singen nach Intervallen sehr schnell erlernten. Sein Ruf als Lehrer drang bis zum Papste Johannes XIX., welcher ihn zu sich berief und nicht nur selbst diese Solmisation erlernte, sondern dieselbe auch überall einzuführen befahl. Man bediente sich bis dahin beim Gesange des paraphonischen Monochords, ein Instrument ähnlich der Guitarre, doch nur mit einer Saite bezogen, auf dem man sich den Ton des Stückes angab. Die Intervalle waren auf dem Griffbrett durch eingelegte Messingstäbchen, Gebinde genannt, abgetheilt. Das antiphonische Monochord diente zur Messung der Intervalle und war noch bis Ende des vorigen Jahrhunderts gebräuchlich. Es bestand aus einem länglichen, ungefähr anderthalb Ellen langen Kasten, über welchen eine, später auch drei, vier und mehrere Darmsaiten gespannt waren. Unter dieser Saite befand sich ein Steg, ähnlich dem der Violine, und indem man diesen Steg auf verschiedene Puncte schob, erhielt man die Intervalle der Tonleiter und stimmte danach andere Saiteninstrumente.

Diese beiden Monochords können aber so wenig als selbständige Instrumente betrachtet werden, daß es uns unerklärlich erscheint, wie man nach beinahe sechs Jahrhunderten darauf kam, sie als die Uranfänge der Clavierinstrumente zu bezeichnen. Obgleich man nach Auffindung der Werke Guido's von Arezzo Beweise in die Hände bekam, daß derselbe nicht mit einer Sylbe der oben erwähnten Claves beim Monochord gedenkt, so hielt man doch an dem einmal gefaßten Vorurtheil fest und wiederholte es bis in die neueste Zeit.

Mit weit größerem Recht könnte man das Hackbrett, welches durch seine äußere Form und noch mehr durch die Erzeugung seines Tones Aehnlichkeit mit den Tasteninstrumenten hat, als Vorläufer derselben betrachten. Ottomarus Luscinius, eigentlich Nachtgall oder Nachtigall genannt, ein gelehrter Benedictinermönch zu Straßburg, giebt in seiner Musurgia seu praxis Musicae, die erst nach seinem Tode im Jahre 1536 erschien, eine Abbildung des Hackbrettes. Es besteht aus einem viereckigen, beinahe im Quadrat gebauten Kasten, ähnlich einem Schachbrett, besitzt zwei Schallöcher und ist mit fünf Darmsaiten von gleicher Länge bezogen, die mit Wirbeln gestimmt und mit zwei Plektren — Hämmerchen, welche an dem einen Ende mit wolligem Leder oder Tuch überzogen sind — geschlagen wurden. Eine vollkommenere Form des Hackbrettes beschreibt Michael Prätorius (1571—1621), Capellmeister und Kammerorganist in Braunschweig, in seiner Syntagma musicum ex veterum etc. 1615. Er giebt eine Abbildung desselben mit 16 Saiten, die, wie er sagt, mit den Fingern gerissen wurden. Dies mag wol nur ausnahms-

weise geschehen sein, da sich das Instrument bis in unsere Zeit erhalten hat und stets mit Hämmerchen geschlagen wurde. Im 18. Jahrhundert bezog man es mit Stahlsaiten, um einen kräftigeren Ton zu erzielen. Sein Umfang überschritt nie drei Octaven, und zwar ohne erhöhte Töne. Ausnahmsweise mag es wol in größerer Vollkommenheit verfertigt worden sein, wie z. B. Friedr. Zamminer angiebt, daß es einen Umfang vom C bis $\overline{\overline{c}}$ gehabt habe und dreichörig gewesen sei. Trotz seiner Dürftigkeit und seines außerordentlich scharfen, rauschenden Tones ist es weit und breit im Gebrauche gewesen und führte die Namen Cymbal, Salterio tedesco, Dolce melo, Salterio persiano und das persische Hackbrett. Von seiner angesehenen Stellung sank es im 18. und 19. Jahrhundert bis zum Bettelinstrument herab und wird noch jetzt in Pommern bei herumziehenden Musikanten angetroffen.

Einen Mechanismus, der dem des Claviers am nächsten kommt, finden wir beim Spinett. Man kann wohl annehmen, daß aus ihm durch allmälige Vervollkommnung das Clavier entstanden ist. Eine Nachricht aus dem 15. Jahrhundert über das Spinett rechtfertigt vielleicht auch die Annahme älterer Geschichtsschreiber, welche das Clavier aus dem Monochord entstehen ließen. Julius Cäsar Scaliger, geb. 1484 zu Ripa am Gardasee und gest. im October 1558 als Philosoph und Arzt zu Agen, macht in seiner Poetik folgende Bemerkung: Das Instrumentum simicum (eine Art Harfe), welches 35 Saiten hatte, soll Anlaß zu den Instrumenten gegeben haben, welche gemeiniglich Monochorde genannt und worauf die Töne durch plectra subsilientia, die in einer gewissen Ordnung angebracht sind, hervorgebracht werden. Nachher hat man in den Plektris spitzige Rabenfedern angebracht und damit einen besseren Ton aus den Metallsaiten erhalten. In seinen Knabenjahren, sagt Scaliger, sei dieses Instrument Clavicymbalum oder Harpichordum, nachher aber von den spitzigen Rabenfedern Spinett genannt worden. Obgleich Scaliger sich auch nur auf Ueberlieferung stützt, so ersehen wir doch, daß man unter Monochord nicht allein dieses einsaitige Instrument verstand, sondern auch andere Saiteninstrumente, welche einen ähnlichen Körper hatten und durch befestigte Plektren angeschlagen wurden. Aus all Diesem geht hervor, daß wir darüber stets im Dunkeln bleiben werden und uns mit den sicheren Nachrichten vom Ende des 15. Jahrhunderts an, woselbst die Tasteninstrumente schon in verschiedenen Formen auftraten, begnügen müssen.

Das Spinett tritt uns in den frühesten wie in den spätesten Nachrichten stets in gleicher Gestalt und gleicher innerer Einrichtung entgegen, während man bei den anderen Instrumenten eine gewisse stufenweise Vervollkommnung verfolgen kann. Sein Körper war ähnlich dem unserer Tafelinstrumente, doch bei Weitem kleiner, da es sich bequem von einem Ort zum anderen tragen ließ. Der Körper hatte zuweilen auch eine convexe Rückseite, zuweilen die Form eines unregelmäßigen Vierecks  . Die Saiten wurden von rechts nach links aufgezogen, und zwar stets einchörig. Der Anschlag geschah durch Tasten, auch Palmulä genannt, an deren hinterem Ende sich Docken befanden, in welche eine zugespitzte Federpose gesteckt wurde *). Sein Tonumfang betrug selbst im 18. Jahrhundert kaum vier Octaven, dabei besaß es nicht alle halben Töne und wurde gewöhnlich eine Quinte, oft sogar eine Octave höher gestimmt, wie andere Instrumente. Seine Verbreitung war im 17. und 18. Jahrhundert sehr bedeutend; in Italien war es unter dem Namen Spinetto das Instrument, welches gewöhnlich zum Begleiten gebraucht wurde. In Frankreich hieß es Epinette, in England Virginal; zweichörig Bichord, lateinisch wurde es mit Clavichordium bezeichnet, wie es auch Luscinius nennt. Magadis und Pectis hieß es nur ausnahmsweise und wurde sehr oft mit dem ihm sehr ähnlichen sogenannten Instrument verwechselt, welches in Deutschland sehr gebräuchlich gewesen sein soll und, außer dem Namen Symphonia, auch Magadis, Pectis und Virginal genannt wurde. Der Unterschied von jenem lag nur in einem etwas tieferen Kasten, im Uebrigen war es ebenfalls einchörig, ging nie über vier Octaven und gehörte um 1742, wie sich Adlung ausdrückt, schon zu den „verachteten Instrumenten". Dem Spinett ging es gegen Ende des 18. Jahrhunderts nicht besser; der „musikalische Trichter" sagt 1791 von ihm: „es geht kindisch", ein Ausdruck, der uns nach der gegebenen Beschreibung nicht befremden wird.

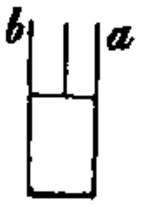
Größere Bedeutung hat der Flügel, nicht zu verwechseln mit dem Begriff, den wir dem jetzigen flügelförmigen Pianoforte beilegen. Man nannte ihn auch: Schweinskopf, Steertstück, Clavicymbel, Cembalo, Clavecin. Die Andeutungen, die Luscinius giebt, sind nicht hinreichend, um uns eine deutliche Vorstellung davon zu machen, oder ihn mit später beschriebenen Formen zu vergleichen. Nach einer Nachricht aus dem Jahre 1548, in welchem es, wie es scheint, ein allgemein bekanntes Instrument war, ließ Giuseppe Zerlino*), ein Venetianer, einen Flügel mit drei Klanggeschlechtern von dem Instrumentenmacher Domenico Pesaro, auch Pesarse genannt, verfertigen, auf welchem sich das diatonische, chromatische und enharmonische Geschlecht befand. Seine Gestalt stimmte ziemlich mit der unseres jetzigen Flügels überein, nur war sein Körper weniger hoch, hinten spitzer und stand auf höheren Beinen, welche oft mit dem schönsten Schnitzwerk ausgestattet waren. Die Saiten liefen von vorn nach hinten und waren noch um 1742 einchörig, zweichörig, drei- bis vierchörig. Die dritte Saite stimmte man öfters eine Octave höher, bei vierchörigen sogar eine Octave tiefer oder eine Quinte höher. Manche Instrumentenmacher nahmen „weiße", andere „gelbe" Saiten dazu, und Jeder behauptete für die seinigen den besseren Klang. Der Tonumfang erweiterte sich nach und nach bis zu vier Octaven, erst am Ende des vorigen Jahrhunderts erreichte er fünf Octaven. Die Saiten wurden mit Rabenkielen, oder, wie Schubart 1784 sagt, mit „freilich sehr kostbaren goldnen Blechlein" angeschlagen. Jacob Adlung beschreibt in seiner in den Jahren 1723 bis 42 verfaßten, aber erst 1768 erschienenen Musica mechanica die Mechanik des Flügels. Nachdem er das Aufziehen der Saiten und die Befestigung des Steges besprochen hat, fährt er fort: „Nicht weit von dem Stege geschieht der Anschlag durch die Docken. Dieses sind dünne Hölzerchen, von hartem Holze gearbeitet, etwa den zehnten Theil eines Zolles in die Dicke und ungefähr Fingers breit. Die Länge ist so, daß sie unten auf jede Palmul (verlängerte Taste) aufstoßen und durch die Decke (des Resonanzbodens) bis fast an die Saiten reichen. Damit

*) Ich verweise auf eine nähere Erklärung des Spinett bei der Beschreibung des Flügels.

*) Wahrscheinlich ist Gioseffo Zarlino gemeint, Capellmeister an der Markuskirche zu Venedig und einer der berühmtesten und gelehrtesten Tonkünstler seiner Zeit (1517—1590).

sie aber in ihrer Ordnung recht perpendiculär stehen bleiben, so wird in die Decke ein sogenanntes Sieb eingelegt, welches etwa diese Form hat.

Durch dieses Sieb geht jede Docke, daß sie nicht auf die Seite



fallen kann. Oben ist die Docke eingeschnitten, etwa so:

In die eine Oeffnung bei b wird ein Stückchen Tuch gelegt, daß es, wenn die Docke wieder abwärts geht, auf die Seite falle und den Schall dämpfe; in die andere bei a wird die Zunge gebracht. Dieses subtile Hölzchen wird nun durch ein durchgeschlagen Stiftchen bewegt und oben mit einer Feder versehen, welche die Länge bekommt, daß sie unter die Saite reicht und sie anschlägt (man nahm eine Rabenfeder, in Baumöl getränkt). Hinten bekommt die Zunge eine Sauborste anstatt einer Springfeder, diese muß etwas stark sein."

War der Flügel dreichörig, so mußte jeder Ton drei Docken erhalten, welche von einer Taste bewegt wurden. Damit man aber bei einem dreichörigen Instrument auch schwächer spielen konnte, war das Sieb zum Verschieben eingerichtet, so daß nur zwei oder gar nur eine Saite erklang. Statt der Rabenfedern versuchte man auch Messingblättchen, doch jene behielten stets den Vorzug. Zelter erzählt selbst, wie er einen Flügel auf dem Lande neu bekielte (ungefähr um 1790). Ueber die Dämpfung der Saiten können wir uns keine bestimmte Ansicht bilden. Gewöhnlich wurden nur Tuchstreifen zwischen die Saiten geflochten; da der Ton des Flügels sehr kurz war, so genügte das wol. Einige behaupten, der Flügel habe nie eine Dämpfung gehabt; doch die eben gegebene Beschreibung von Adlung und die Abbildungen von Prätorius, welcher quer über die Saiten ein Holzkästchen laufen läßt, welches unserer alten deutschen Dämpfung des Fortepianos ähnlich sieht, erregen Zweifel über diese Behauptung. Im Text selbst erwähnt Prätorius darüber Nichts. Es läßt sich also wol annehmen, daß man schon sehr früh das Bedürfniß empfand, die Saite abzudämpfen, daß aber die gemachten Erfindungen so unbehülflich waren, daß sie als unpraktisch bald wieder verworfen wurden, und man sich lieber an das Alte hielt.

(Fortsetzung folgt.)

Bücher, Zeitschriften.

Dr. Julius Alsleben, Abriß der Geschichte der Musik für Musiker und Dilettanten. Zwölf Vorlesungen über die Entwickelung der Geschichte der heutigen Musik von ihren ersten Spuren bis auf Wagner und Liszt, im Winter 1860/61 gehalten. Berlin, Trautwein.

Dieses mit großem Fleiße und möglichst sorgsamer Auswahl aus der großen Fülle interessanten Stoffes herausgearbeitete Werkchen ist als ein recht geeigneter Vorläufer für tieferes Studium der Geschichte der Musik zu betrachten. Weit entfernt, die in der Vorrede hervorgehobenen Werke hervorragender Schriftsteller wie Brendel, Marx, Geyer, Ambros ꝛc. entbehrlich zu machen, weckt es vielmehr bei dem gleichgültigen und lesescheuen Kunstanhänger das Interesse für ein von demselben bisher für überflüssig und trocken gehaltenes Gebiet und regt ihn an, sich hierauf auch in jene umfassenderen Werke zu vertiefen. Unter der bedeutenden Anzahl von Quellen, welche der Verfasser anführt, scheint er besonderen Werth auf Brendel's „Geschichte der Musik" gelegt zu haben und nennt sie (Pag. 5) „ein Werk, dessen Bedeutung vor Allem darin besteht, daß hier zum ersten Male eine Geschichte der Musik der neuesten Zeit unter culturgeschichtlichen Gesichtspuncten dargestellt wird."

Mit seltener Gründlichkeit auf dem eng zugemessenen Raume hat der Verfasser u. A. Palestrina's Entwickelung und Bedeutung behandelt.

Ueber die neudeutsche Schule sagt der Verfasser, der sich als ein warmer Verfechter geistigen Fortschrittes zeigt, u. A.:

„Wagner's Streben geht hauptsächlich dahin, die Oper zu einer nationalen deutschen Oper zu machen und zwar in einer Weise, daß die Musik, wie dies Gluck anstrebte, eine Interpretation des dramatischen Textes sein sollte. Wie Gluck aus der griechischen Mythe, so nimmt Wagner seine Stoffe aus der deutschen Mythe, er ist selbst der Dichter seiner Operntexte. Gewiß ist diese Idee Wagner's eine durchaus richtige, den erhabensten nationalen Stoff zu wählen, die Oper von allen Concessionen von Neuem zu befreien, die trotz Gluck wieder den Sängern gemacht worden sind, endlich die Musik nur zum Ausdrucke des Textes als eine Steigerung der Rede anzuwenden. Für die Instrumentation ist Wagner von großer Bedeutung, er hat sowol den Blaseinstrumenten, als auch den Violinen neue Effecte gegeben. Sein „Tannhäuser" wurde 1844 in Dresden und „Lohengrin" 1850 in Weimar zuerst aufgeführt. Neue große Werke, an denen der Meister arbeitet und die wir mit Spannung erwarten, werden uns Manches in seinem Streben in ein helleres Licht setzen. Als Schriftsteller hat Wagner in verschiedenen Werken seine Idee den vielfachen Angriffen gegenüber vertheidigt ꝛc. — — —

Liszt hat im Ausdrucke des Gewaltigen, Grandiosen eine neue, orchestrale Claviertechnik geschaffen. Er ist, selbst der bedeutendste Virtuose seiner Zeit, der Stifter einer neuen Richtung geworden, die sich mit großem Ansehen neben der älteren behauptet. Wie Liszt der Schöpfer von bedeutenden Clavierwerken ist, die im Stande sind seiner Richtung Ausdruck zu geben, so hat er sich auch im großartigen Sinne der instrumentalen Composition zugewendet. Das Neue, was Liszt gewollt, liegt zunächst in der Beseitigung der traditionellen Form der Symphonie; seine „symphonischen Dichtungen" sollen in einem großen Gemälde großartige Bilder musikalisch interpretiren..... Vertritt so Liszt im Instrumentalen eine neue Richtung, so ist dies im Vocalen von Robert Franz in Halle zu behaupten; seine Lieder sind allgemein bekannt und zum Theil schon beliebt" ꝛc.

In diesem Geiste ist das ganze Buch gehalten, es enthält (von den frühesten Zeiten an) ein fortwährendes Constatiren des fortwährend errungenen Fortschrittes und verweilt bei den Hauptfactoren desselben mit tiefer eingehendem Ernste. Schon in der Vorrede sagt der Verfasser über die Bedeutung der Geschichte der Musik: „Wie die Geschichte überhaupt den Ideenkreis außerordentlich erweitert und bereichert und für die Jugend ein mächtiges Bildungsmittel gewährt; so ist insbesondere die Geschichte der Musik so zu sagen die Grundlage

aller richtigen Vorstellungen auf dem Gebiete dieser Kunst, und darum ein unerläßliches Studium für Jeden, der sich mehr als oberflächlich mit dieser Kunst beschäftigt."

Dr. Hermann Zopff.

Aus Weimar.

Ende December 1861.

Daß Liszt's Abreise von Weimar einem ehrlichen Referenten wol einigermaßen das Concept verrücken kann, darf Ihnen, der Sie Liszt's Verdienste um das Weimarer Musikwesen hinlänglich kennen, wol keineswegs unerwartet vorkommen. Hätte nicht unser verehrter Freund, Hr. Fr. Müller, in seinem Gedenkblatte zu Liszt's Geburtstage (22. October) dem zeitweilig Geschiedenen ein würdiges Denkmal gesetzt, so würde Referent sich wol schwerlich eines dankbaren Rückblickes auf des Meisters vielseitiges und erfolgreiches Wirken in Weimar haben entschlagen können, um so mehr, da über des Genannten vortreffliche Eigenschaften als Künstler und Mensch nur eine Stimme zu seinem Lobe in Weimar vernehmbar ist. Liszt's Verlust — hoffentlich ist er nur ein vorübergehender; denn einer brieflichen Mittheilung zu Folge haben wir Hoffnung, ihn im nächsten Sommer wieder in unserer Mitte zu sehen — würde noch viel schwerer in die Wagschale fallen, wenn er nicht Männer als Leiter der musikalischen Zustände unserer Stadt zurückgelassen hätte, welche in seinem Geiste zu wirken suchen. Es verdienen in dieser Beziehung mit aller Anerkennung die HH. Musikdirectoren Stör und Lassen genannt zu werden. So hat sich unsere Oper, die mit dem 4. September eröffnet wurde, immer noch einer recht achtungswerthen Höhe zu erfreuen. Die beiden genannten Künstler leisten Alles, was bei den maßgebenden Umständen zu leisten ist. Der Anfang war freilich nicht sehr ermuthigend, wenn man den „Tannhäuser" mit „vier ersten Violinen" hören muß. Concert-M. Singer's Stelle ist leider noch unbesetzt. Die in dieser Beziehung gepflogenen Verhandlungen mit dem tüchtigen Violinvirtuosen Dr. L. Damrosch in Breslau scheinen sich leider zerschlagen zu haben. Neuerdings sind allerdings die Primiviolinen auf die normale Zahl 6 wieder completirt worden — namentlich dürfte an Hrn. Joseph Rebicek aus Prag (Schüler des Prof. Mildner daselbst) eine schätzbare Acquisition gemacht worden sein —, aber uns dünken noch immer die Streichinstrumente zu schwach gegenüber den Blaseinstrumenten, namentlich bei Wagner's Opern und größeren symphonischen Aufführungen. Das Sängerpersonal hat nur durch den Abgang des Bassisten Roth nach Mainz eine Aenderung erlitten. Der Nachfolger dieses Sängers, Hr. Wallenreiter, hat sich, obwol seine Stimme weniger sonor und umfangreich als die seines Vorgängers sein dürfte, bereits hinlänglich die Gunst des Weimarer Publicums erworben, um so mehr, da er namentlich im Spiel Roth weit überragt. Neuerdings haben wir Hrn. Wallenreiter auch als vorzüglichen Liedersänger kennen gelernt. Auf dem Repertoire standen übrigens im letzten Vierteljahre folgende Opern: „Zauberflöte", „Tannhäuser" und „Fliegender Holländer", „Fidelio", „Freischütz", „Troubadour" von Verdi, „Martha", „Figaros Hochzeit", „Iphigenie in Aulis", „Tell" von Rossini, der „Prophet", sowie die musikalischen Trivialitäten: „Orpheus in der Unterwelt" und „Die Verlobung bei der Laterne" von Offenbach, welche Farcen allerdings und leider nicht verfehlten ein zahlreiches Publicum herbeizuziehen, während classische Opern, wie auch anderwärts, gewöhnlich vor leeren Bänken gespielt wurden. Hinsichtlich der Wagner'schen Opern dürfte eine neue Inscenirung und sorgfältige Einstudirung sehr am Platze sein, da sich Manches eingeschlichen hat, was den früheren Musteraufführungen unter Liszt sehr entgegenläuft. Als einzige Novität in dieser Saison figurirte Gounod's „Faust". Da Sie bereits mehrere eingehende Analysen über genannte Oper in Ihrem geschätzten Blatte gebracht haben, so beschränke ich mich einfach auf die Bemerkung, daß dieselbe, obwol von keinem durchgreifenden Erfolg begleitet, mir dennoch in musikalischer Beziehung, abgesehen von dem abscheulich verballhornten Texte, weit höher zu stehen scheint, als die wüsten Machwerke der Verdi'schen Tonmuse. Außer den oben genannten Opern kamen noch zur Darstellung: „Egmont" mit Musik von Beethoven, das classische „Wintermärchen" von Shakespeare (nach der rühmenswerthen Bearbeitung von Fr. Dingelstedt) mit der Nichts weniger als classischen Musik von Flotow, „Preciosa" von Weber und die „Lieder des Musikanten" von Kneisel und Gumbert, welches letztere Werk als eine gänzlich verfehlte Ephemere angesehen werden muß. Wenn man im Hinblick auf obengenannte einzige Novität unserer Oper bedenkt, daß an einer Provinzialbühne wie in Königsberg folgende Opern in Vorbereitung waren: „Holländer" von Wagner, „Santa Chiara", „Faust", „Das Glöckchen des Eremiten" von Maillart, „Loreley" von Wallace, „Anna von Landskron" von Abert, „Fortunios Lied" von Offenbach, dessen „Orpheus", „Das Pensionat" von Suppé; so dünkt uns die desfallsige Thätigkeit einer großherzogl. Hofbühne nicht sehr entsprechend. Wir verlangen durchaus nicht, daß uns die Generalintendanz alle auftauchenden musikalischen Opernabsurditäten alsbald auftische, wol aber können wir fragen: Warum greift man nicht zu bereits in Weimar eingebürgerten Opern, namentlich Berlioz' „Benvenuto Cellini", „Alphons und Estrella" von Schubert, Lassen's „König Ludwigs Brautfahrt" und dessen „Heinrich Frauenlob" ꝛc. zurück? Warum läßt man die nette Operette: „Der häusliche Krieg" von Schubert nicht über die Bretter gehen? Warum ignorirt man seit Jahren Spontini's herrliche Opern: „Ferdinand Cortez" und die „Vestalin" gänzlich? — — Um nicht ungerecht zu sein, wollen wir nicht vergessen, daß die Generalintendanz Manches gethan hat, wodurch unsere Operndarstellungen gewonnen haben; so z. B. verdient rühmenswerthe Anerkennung das Engagement des Balletmeisters Freisinger mit seinem Balletcorps, die Gewinnung der tüchtigen Künstler Döpler für das Costum und des Hrn. v. Wille für die Decoration.

Von den anderweiten musikalischen Genüssen in der angedeuteten Periode sind in erster Linie zu nennen die Abonnementconcerte der Hofcapelle unter der sehr anerkennenswerthen Leitung des Musik-Dir. Stör. Das erste derselben fand am 12. November statt. Hector Berlioz' erste Ouverture zu „Benvenuto Cellini", sowie die A dur-Symphonie von Beethoven waren Meisterleistungen unserer vorzüglichen Capelle, obwol wir auch bei dieser Gelegenheit uns von dem zu schwach besetzten Streichquartett von Neuem überzeugen mußten. Frau v. Milde sang: „Le jeune Pâtre Breton", Romanze von Berlioz, und Arie und Scene aus „Oberon" von Weber mit bekannter Meisterschaft. Berlioz' Romanze erweckte weniger durch den gesanglichen Theil, sondern vielmehr durch die feinsinnige Instrumentation unser Interesse. Hr. Rebicek spielte Mendelssohn's Violinconcert in recht anerkennenswerther Weise. — Das zweite dieser Concerte fand am 17. December statt und war dem Andenken

L. v. Beethoven's gewidmet. Eingeleitet wurde dasselbe durch Beethoven's große Leonoren-Ouverture in C dur, welche prachtvoll ausgeführt wurde. Desselben Tonmeisters Originalterzett: „Tremate empi" (Op. 116, B dur) wurde sehr schön und mit reichem Erfolg gesungen von Frau Podolsky und den HH. Meffert und Wallenreiter. Beethoven hat in diesem reizenden Stücke gezeigt, wie klarster melodischer Fluß, Leichtigkeit und Anmuth mit der Gründlichkeit gedankenreichster Durcharbeitung künstlerisch zu vereinen seien. Es ist eines jener Stücke, die er in guten heiteren Stunden zu schreiben liebte. Das ächte Virtuosenthum gelangte in dem Grand Concerto concertant für Pianoforte, Violine und Violoncell (Op. 56, C dur), dem sogenannten Tripelconcert aus dem Jahre 1807, zur vollwichtigen Geltung. Die nicht gewöhnlichen Schwierigkeiten und reichen Schönheiten dieses Meisterwerkes fanden in den HH. Stör (welcher sich als ausgezeichneter Geiger in Erinnerung brachte), Coßmann (Violoncell) und Lassen (Pianoforte) die vorzüglichsten Interpreten. Der begeistertste Dank des Publicums lohnte den Künstlern. Als zweiter Theil figurirte die neunte Symphonie. Das Orchester löste, unter der intelligenten und energischen Hand des Musik-Dir. Stör, die in dieser eminenten Tondichtung gestellten geistigen und technischen Aufgaben sehr rühmlich. Nur eine Schwankung im Adagio machte sich zu Anfang desselben bemerklich; dagegen war z. B. das Recitativ der Contrabässe wie aus einem Gusse, und der letzte Satz ließ an Klarheit und Frische Nichts zu wünschen übrig. Die Soli im Schlußchor ruhten in den Händen der Frau v. Milde, Frau Schmidt, der HH. Knopp und v. Milde und wurden überaus schön gesungen; die Chöre wurden vom Chorpersonal des Hoftheaters und dem Montag'schen Gesangverein sehr wacker ausgeführt. Besonders rühmenswerth finden wir die Mitwirkung der Opernsänger: Frau Podolsky, Frl. Baum, HH. Meffert und Wallenreiter in der Mitte des Chores. Das ziemlich zahlreich vorhandene Publicum nahm in sehr gehobener Stimmung das unsterbliche Werk mit hoher Begeisterung auf.

Am 11. November veranstaltete der Männergesangverein Germania ein Concert im Saale des Stadthauses unter Leitung des Kammermusikus Abbaß. Kann man auch an die Leistungen der jenem Gesangvereine angehörigen Mitglieder nicht einen streng künstlerischen Maßstab anlegen, so verdient doch das Streben nach Besserem in der Kunst alle Anerkennung. Die Männerchöre: „Thüringen" und „Erinnerungslied an Schiller" von A. Ruge, componirt von dem verewigten Thélard, Eberwein's „Einiges Deutschland", sowie der Tanz aus den Gesellenfahrten von Abt fanden gute Aufnahme. Von den Orchesterstücken: Huldigungsmarsch von Liszt und Ouverture von Litolff, ausgeführt von dem Corps des Hrn. Fischer, läßt sich dies Mal wenig Rühmliches sagen; wie denn überhaupt die Leistungen des genannten Corps, das sich voriges Jahr recht wacker hielt, in absteigender Scala notirt werden müssen. Entschiedeneren Beifall verdienten die Leistungen der HH. Weißenborn und Ahrens, Mitglieder der Capelle. Ersterer führte eine Phantasie über Motive aus dem „Liebestrank" von Haumann und Rondo (Die neckenden Geister) von Bazzini recht gelungen aus. Kammermusikus Ahrens, neben Hrn. Walbrül (erste Violine) eine der Grundsäulen unserer Hofcapelle, executirte auf dem Contrabasse eine Arie aus der „Königin von Cypern" und das D moll-Ständchen von Schubert, nicht nur mit hoher technischer Meisterschaft, sondern auch mit vielem Geschmack und Ausdruck, wie er immer nur seinem spröden Instrumente abzugewinnen sein mag, in vorzüglicher Weise. Hr. Ahrens scheint Schwierigkeiten aller Art durchaus nicht mehr zu kennen, denn wir hörten von ihm Virtuosenstücke für Violine auf dem Violon mit einer Leichtigkeit ausführen, die ans Erstaunliche grenzt. Außerdem sang noch Frl. Abbaß die Gnadenarie aus „Robert", und Max Abbaß, ein Schüler unseres trefflichen Flötisten Winkler, blies ein Concertstück für Flöte von Haake. Der junge Pianist Ratzenberger, Schüler von Robert Pflughaupt, spielte ein Salonstück „Heimweh" für Clavier von seinem Bruder Theodor Ratzenberger. Die drei letztgenannten Leistungen erhielten aufmunternden Beifall. — In einer Abendunterhaltung der Erholungsgesellschaft spielte Hr. Jungmann Liszt's Phantasie über BACH für Clavier, Berceuse von Chopin und ein Capriccio eigener Composition. Frl. Baum sang „Suleika" von Mendelssohn und „Frühlingsnacht" von Schumann; Frl. Selma Sondershausen trug mit vielem Erfolge „Gruß an die Schweiz" vor, dessen Componist uns nicht mehr gegenwärtig ist.

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

R. Leipzig. Das 13. Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses, am 16. Januar, bietet wenig Stoff zur Besprechung. Trotz der feurigen Euryanthen-Ouverture von C. M. v. Weber, welche zum Concertschluß als Köder ins Publicum geschleudert wurde, war der Gesammteindruck ein so schaler und abgestandener, wie wir noch selten erlebt. „Es geht heute recht flau her", hörten wir in unserer Nähe äußern, und sicherlich war das gesammte Auditorium von dieser gemeinsamen Empfindung der Langweile beseelt. Es wurde wacker gegähnt und in den Zwischenpausen sehr lebhaft conversirt. Die weiteren Bemerkungen, welche sich als Folgerungen in Form von frommen Wünschen u. drgl. aus der Betrachtung solcher Zustände ergeben, wolle man uns erlassen. — Mendelssohn's Ouverture zum „Sommernachtstraum" erregte noch das meiste Interesse. Eine kleine Motette für weiblichen Chor („Veni, Domine, et noli tardare!") von demselben Meister wurde recht mattherzig, ohne Wärme und Innigkeit der Empfindung gesungen und erwies sich überdies als zu unbedeutend und unberechtigt für den Concertsaal. Die übrigen Nipptischsächelchen waren: Gesang der Zwerge aus „Schneewittchen" von Carl Reinecke; „Die Elfenkönigin" von Heinrich Stiehl — Beides für weiblichen Chor mit Orchester — und zwei Piècen für Pedalharfe von Parish-Alvars, von einer noch sehr jugendlichen Künstlerin, Frl. Eichberg aus Stuttgart, in ziemlich mangelhafter Weise vorgetragen. Und so konnte denn auch eine hübsche Symphonie von Jos. Haydn (Nr. 1, E dur), mit welcher das Concert eröffnet wurde, uns aus dem Garne des Unbehagens nicht erlösen. — Ob durch diese freilich sehr bequeme Art und Weise des Musiktreibens der Kunst und dem Publicum eine Förderung zu Theil werden könne, möchte den Betheiligten zu ernster Erwägung anheimgegeben sein.

R. Leipzig. Die zweite Abendunterhaltung für Kammermusik im Saale des Gewandhauses, am 18. Januar, wurde eröffnet mit einer Sonate für Clavier und Violine in H moll von J. Seb. Bach, von den HH. Reinecke und David in ver-

ständnißvoller Weise ausgeführt. Das Werk, in dem langsamen Mittelsatze von tiefer, weihevoller Innerlichkeit, trägt auch im Ganzen, trotz des veralteten contrapunctischen Formenspiels, das Gepräge jener Unverwüstlichkeit, welche die Tonschöpfungen dieses Meisters auch dem modernen Geschmacke gegenüber immer neu und anmuthend erscheinen lassen. Hr. Capell-M. Reinecke spielte selbstcomponirte Variationen über ein Bach'sches Thema, die nicht durchgängig im Geiste des Originals gedacht, der modernen Technik und Ausdrucksweise Rechnung tragen, aber bei durchaus solider Arbeit auch hinsichtlich ihrer Wirkung Anerkennung verdienen. Das B dur-Quartett von Haydn, eines seiner liebenswürdigsten Werke in diesem Genre, wurde in schwungvoller Ausführung zu Gehör gebracht. Den zweiten Theil füllte Franz Schubert's Octett für zwei Violinen, Viola, Violoncell, Contrabaß, Horn, Fagott und Clarinette (Op. 166), ein genial gedachtes und groß ausgeführtes Werk, das die Vorzüge wie die Mängel seines Schöpfers nicht verleugnet: neben dem blühenden Reichthum an ernsten Gedanken und musikalischen Schönheiten die befremdendsten Bizarrerien, welche zum Lachen reizen, die aber, als dem eigenthümlichen Wesen dieses Genius entsprossen, nicht — wie oft geschehen — mit künstlerischer Impotenz zu verwechseln sind. Die Wiedergabe durch unser Quartett und die HH. Backhaus, Lindner, Weißenborn und Landgraf war bis auf Weniges eine sehr gelungene.

Leipzig. Am 18. Januar beging der akademische Gesangverein „Arion", unter der Leitung des Hrn. Richard Müller stehend, sein dreizehnjähriges Stiftungsfest. Das mit anerkennenswerthem Geschmack ausgewählte, wenn auch etwas zu weit ausgesponnene Pro-Programm eröffnete ein Mendelssohn'scher Chor aus „Oedipus auf Kolonos". Weiterhin gelangten Compositionen für Männergesang von Hauptmann, Liszt, R. Müller, Reinecke, A. Rubinstein, Franz Schubert und C. Zöllner zur Aufführung. Sämmtliche Vorträge bewiesen die zu wiederholten Malen in diesen Blättern anerkannten Vorzüge des genannten Vereines, klares Verständniß, Schwung und Frische der Wiedergabe. Hr. v. Bronsart spielte von Liszt Ungarische Rhapsodie Nr. 8 und Au bord d'une source sowie ein Chopin'sches Notturno in bei ihm nicht anders zu erwartender vorzüglicher Weise.

R. Leipzig. Nach längerer Pause begann der Musikverein Euterpe am 21. Januar mit seinem siebenten Concert seine künstlerische Wirksamkeit im neuen Jahre. Ein Blick in das Programm überzeugt uns von Neuem hinlänglich von dem frischen Geiste und dem ernsten Streben, der die Existenz des Institutes bisher kennzeichnete. Die Direction des ersten Theiles hatte Hr. Dr. Langer übernommen. da Hr. v. Bronsart durch Solovorträge betheiligt war. Zur Eröffnung hatte man Rob. Schumann's Ouverture zu Byron's „Manfred" gewählt, welche eines Theils dem Verständnisse so zugänglich ist, wie sie anderen Theils durch lebenstiefen Gehalt das Interesse in ungewöhnlichem Grade fesselt und, dem Hörer imponirend, fast überwältigend entgegentritt in großartiger Düsternheit und einen so tief ergreifenden Eindruck hinterläßt, wie ihn nur das Bedeutende hervorzubringen im Stande ist. Die Wiedergabe wollte uns nicht in allen Theilen befriedigen; es fehlte namentlich an Präcision und freierer Beherrschung des Technischen, wodurch denn einer durchsichtigeren, feineren und geistig gehobenen Ausführung Eintrag geschehen mußte, wie denn daß Orchester heute überhaupt noch nicht so recht in seinem Esse sich zu fühlen schien. Die Solovorträge für Gesang und Pianoforte hatten zwei hervorragende künstlerische Persönlichkeiten — Frau Krebs-Michalesi und Hr. v. Bronsart — übernommen. Erstere documentirte ihre gesangskünstlerische Vielseitigkeit an Aufgaben, die eine durchgebildete Individualität voraussetzen; sie sang Scene und Arie des Adriano aus „Rienzi" von Rich. Wagner, Arie aus dem „Weihnachtsoratorium" von J. S. Bach, den „Wanderer" von Franz Schubert und „Mein Hochland" von C. Krebs. Ist das Stimmmaterial, über das Frau Krebs-Michalesi zu gebieten, ein bedeutendes, so möchte der Schwerpunct ihrer Leistungen doch vorzugsweise in der Gewalt ihres Vortrages wurzeln: in der dramatischen Lebendigkeit, in der verständnißtiefen Auffassung, in der Innerlichkeit und Wahrheit der Empfindung. Es möchte schwer zu entscheiden sein, welcher ihrer Leistungen der unbedingte Vorzug zu geben. Uns schien Alles gleich trefflich — ein jedes in seiner Weise. Das Publicum zeigte sich nach jedem ihrer Vorträge lebhaft animirt und dankte der Künstlerin durch reichen Beifall und mehrmaligen Hervorruf. Der Solopart für Violine zur Bach'schen Arie wurde von Hrn. G. Haubold in gelungener Weise ausgeführt. Hr. v. Bronsart spielte die von F. Liszt bearbeitete Große Phantasie von Franz Schubert in C dur und Ungarische Rhapsodie Nr. 18 (Andante malincolico und Allegro zingarese) von F. Liszt nach allen Beziehungen mit so edler Virtuosität, die wir zum Oefteren an seinen Kunstleistungen schätzen gelernt haben und die auch heute das Publicum durch enthusiastischen Beifall und Hervorruf von Neuem anerkannte. — Der zweite Theil brachte unter Hrn. v. Bronsart's Direction Beethoven's Symphonie in F dur, Nr. 8. Wurde diese Orchesterleistung im Ganzen Seiten des Publicums sehr wohlwollend aufgenommen, so mögen wir doch die oben gemachten Ausstellungen nicht zurückhalten und insonderheit noch die störenden Versehen einiger Blaseinstrumente betonen, die überhaupt an geschlossenem Zusammenwirken und bezüglich der Reinheit der Intonation Manches zu wünschen übrig ließen. — Der Gesammteindruck des Abends war ein erfrischender, geistig gehobener.

Berlin. Aus dem vorigen Jahre habe ich noch über einige Concert- und Opernaufführungen zu berichten. In der zweiten Soirée für Kammermusik der HH. Concert-M. Zimmermann (Geiger), und Kammermusikus Jul. Stahlknecht (Violoncellist) kamen durch die Concertgeber im Vereine mit dem Hrn. Capell-M. W. Taubert und den HH. Kammermusikern Rammelsberg, Richter und Kahle Haydn's Quartett D dur, Cab. 12, Nr. 2, Mozart's Quintett G moll für zwei Violinen, zwei Violen und Violoncell und Beethoven's großes Trio B dur Op. 97 für Piano, Violine und Violoncell unter großem Beifall des überfüllten Saales im Englischen Hause zu vorzüglicher Aufführung. Mögen andere Claviervirtuosen Taubert an Technik und Kraft bedeutend überragen, so ist sein Spiel noch immer geadelt durch die weiche, gesangvolle Behandlung des Instrumentes, welches nach Anschlag und Vortrag niemals seine Wirkung verfehlen wird. — Die Weihnachtswoche brachte uns die „Vestalin" und den „Tannhäuser". Frau Köster gab in der anhaltend schwierigen Rolle der Vestalin nach Kräften das Beste, obgleich im zweiten Acte durch forcirte Anstrengungen die Stimme litte. Frl. de Ahna und die HH. Formes, Krause und Fricke brachten ihre Rollen in dieser Oper durch Gesang und Spiel ausgezeichnet zur Geltung. Im „Tannhäuser" gastirte Hr. v. Kaminsky aus Warschau in der Titelrolle. Auch dieser Sänger könnte vielleicht mit seinem Stimmmaterial noch bedeutend mehr leisten, wenn nicht durch zu häufige Kraftüberbietungen seine Stimme stets in die Höhe drängte. Sollen aber seine Leistungen für die Folge zu Kunstleistungen berechtigen, so hat er noch eifrig und viel zu studiren. — Hr. v. Bülow eröffnete den Concertreigen im neuen Jahre am 3. Januar mit seiner dritten und letzten Soirée. Zur Aufführung kamen: Chaconne F dur von Händel, Sarabande und Passepied E moll von J. S. Bach, A dur-Sonate Op. 101 von Beethoven, Phantasie Op. 17 (in drei Theilen) von Rob. Schumann, zwei Concertetuden: Feux follets. — Eroica und Bravourwalzer über Motive aus Gounod's „Faust" — von Liszt, Präludium und Fuge Op. 53 Nr. 1 As dur von Rubinstein und Ballade Op. 11 Cis moll vom Concertgeber componirt. Das zahlreiche Publicum des Akademiesaales spendete nach jeder Pièce für die meisterhaften und vollendeten Leistungen lauten und wohlverdienten Beifall, der am Schlusse des glänzend illustrirten Bravour-Walzers von Liszt so rauschend und begeisternd wurde, daß ein mehrmaliges Erscheinen v. Bülow's sich nothwendig machte. Derselbe benutzte zwei Flügel aus der Fabrik des Hrn. Bechstein, von welchem der eine, neuester Construction, zur diesjährigen Londoner Weltausstellung gesandt wird. — Wir freuen uns, berichten zu können, daß auch die königl. Capelle in ihrer zweiten Symphoniesoirée Fr. Schubert's Meisterwerk „die herrlich jubelnde C dur-Symphonie, als neu in diesen Soiréen executirte. Das sonst ziemlich rigorose Publicum dieser Versammlungen, welches grundsätzlich bisher alle Neuheiten mit Nichtachtung behandelte, konnte denn nicht anders, als dies große und bedeutende Werk Schubert's seiner unübertrefflichen Ausführung sachgemäß mit Enthusiasmus aufzunehmen. Hoffentlich werden wir in jeder dieser Soiréen von nun ab wenigstens ein neues Werk zu hören bekommen. — Am 5. Januar fand die zweite Soirée für Kammermusik der HH. Gust. Lange und Jul. Oertling im Saale des Englischen Hauses statt. Wir konnten der Soirée nicht bis zum Schlusse beiwohnen. Repräsentirten diese, wie die v. Bülow'schen Soiréen, fast ausschließlich bis jetzt in der ausgezeichnetsten Weise den musikalischen Fortschritt (d. h. cultiviren diese neben der altclassischen und neueren Musik auch solche der neudeutschen Schule), so saugen jüngere Concertverbündete an, nacheifernd hierin zu folgen. Die HH. Lange und Oertling spielten gemeinschaftlich die große Sonate für Piano und Violine Op. 73, E moll von J. Raff und das Concertstück im Charakter einer Serenade für Violine und Piano Op. 9 von Leop. Damrosch (davon die drei ersten Sätze: a) Einleitung und Ständchen, b) Sommernachtsspuk (Intermezzo), c) Liebesgesang (Notturno). Den vierten Satz „Abschied" (Finale) hatten die Concertgeber weggelassen. Warum? — Sowol Hr. Lange als Pianist, wie Hr. Oertling als Geiger bewährten durch den Vortrag genannter Compositionen die hohe Stufe ihres Virtuosenthums und ihrer Künst-

lerschaft unter enthusiastischem Beifall. Die beiden Liszt'schen Bearbeitungen für Piano: Das Ave Maria und Valse-Caprice, A moll, nach Schubert, spielte Hr. Lange mit der saubersten Technik und feinsten Charakteristik. Frl. Hauschteck, eine Schülerin des Musik-Dir. Wüerst, sang Schumann'sche und Mendelssohn'sche Lieder nach Auffassung und Ton recht befriedigend. Außerdem kam von C. Lührß ein Quartett für Piano, Violine, Viola und Violoncell Op 26, A dur, zur Aufführung. — Die dritte Laub'sche Quartettsoirée am 6. Januar, in welcher, außer Beethoven's Fdur-Quartett Op. 8, die beiden großartig angelegten und ebenso durchgeführten Quartette von Schubert (D moll) und Rubinstein (D moll) Op. 47 Nr. 3 zur Aufführung kamen, konnten wir nicht besuchen, weil an demselben Abend Mozart's Oper „Die Hochzeit des Figaro" in der Rolle der Susanne durch Frau Braunhofer-Masius eine neue Besetzung erfahren hatte. Bleibt für diese Rolle die abgetretene Frau Tuczek das unerreichte Vorbild, so war die Sängerin doch sichtbar bemüht, das nach Kräften möglichst Beste durch Gesang und Spiel zu geben. Manches könnten wir tadeln: die nicht immer correcte Coloratur, zu hoch genommene Einsätze, die hohlklingende Klangfarbe einzelner Töne des Mittelregisters ꝛc. Wir erkannten aber gegen frühere Vorstellungen in anderen Rollen einen merkbaren Fortschritt. Ausgezeichnet war Hr. Krause als Figaro nnd Frl. Lucca als Cherubin. Das Pagenlied sang sie so schön, daß eine Wiederholung unter rauschendem Beifall sich nothwendig machte. Hr. Salomon, als Graf, schien heute ausnahmsweise seinen guten Tag zu haben. Die anderen Rollen hatten in ihrer bekannten Besetzung fast durchweg eine würdige Vertretung. — Am 7. Januar hatte Wagner's „Lohengrin" wieder ein volles Haus aufzuweisen. Durch Spiel und Gesang gleich ausgezeichnet waren: die HH. Formes (Lohengrin), Krause (Telramund) und Fricke (König Heinrich) und Frau Harriers-Wippern (Elsa). Weniger gut verstand Frl. de Ahna (Ortrud) ihre Rolle dramatisch zu erfassen. — Eine neue Oper, von einem lebenden Deutschen zur Aufführung gebracht, ist an und für sich schon ein Ereigniß, selbst wenn diese auch noch so wenig glückliche Momente aufzuweisen hätte. Der unter uns lebende Musik-Dir. Emil Naumann hat es ermöglicht, sein neuestes Singspiel in vier Acten: „Die Mühlenhexe" an der Friedrich-Wilhelmstädtischen Bühne zur Aufführung zu bringen. Unser Referat kann nur kurz sein. Für ein Singspiel, welches außer einer Kette von Liedern nur wenig kleine Ensembles und Chöre enthält, wirken die vier Acte, die in ihrer Handlung recht gut zu einem Acte von dramatischem Werthe vereinigt werden könnten, durch eine nicht zu beseitigende Monotonie auf die Hörer ermüdend. Können nun diese Liedermelodien ꝛc. auch keinen Anspruch auf Originalität machen, so hat doch der Componist als denkender und gebildeter Musiker sich fern von allen Frivolitäten gehalten, und somit ist das vorliegende Opernwerk auch nicht ohne positive und negative Vorzüge, die noch durch sinnige und effectvolle Instrumentation und gediegene Stimmführung gehoben werden. Jedenfalls ist Hr. Naumann als Eklektiker ein glücklicher Nacheiferer von C. M. v. Weber, und dies ist gar nicht so verwerflich. Obgleich die Oper nicht viel dramatische Effecte aufzuweisen hat, so enthält sie im ersten und vierten Act doch manche fesselnde Momente, die es bei Kürzung der Handlung ermöglichen könnten, daß dieses Singspiel hier wie anderweitig noch eine Reihe von Vorstellungen erlebte. Spannte man seine Erwartungen und Anforderungen nicht zu hoch, so konnten die Hörer, trotz mancher Mängel, mit der Aufführung, um die sich Hr. Capell-M. Lang sehr verdient gemacht hat, zufrieden sein. — Die dritte Symphoniesoirée der königl. Capelle brachte außer Symphonien von Haydn und Beethoven wieder zwei bedeutende Werke neuerer und neuester Zeit, die beiden Ouverturen zur „Schönen Melusine" von Mendelssohn und „Nachklänge von Ossian" von N. W. Gade, welche unter Capell-M. W. Taubert's gediegener Leitung die vollendetste Aufführung erfuhren. — Am 10. Januar hatte der sechszehnjährige, talentvolle Violinist, Hr. Leop. Auer aus Pest, ein Schüler Joachim's, welcher durch Solovorträge schon in mehreren Matinéen mitgewirkt, ein eigenes, nicht zu stark besuchtes Concert im Arnim'schen Saale veranstaltet. Der Concertgeber spielte Mendelssohn's Concert, eine Chaconne von J. S. Bach und das Rondo Papageno von Ernst wenn auch noch nicht mit technisch-ästhetischer Vollendung, so doch mit einer Genialität und mit einem Geist, der nach weiteren Studien und gleicher Fortentwickelung nothwendig dahin treiben muß, um in einigen Jahren diesen jungen Künstler zu den besten seines Stammes zählen zu können. Die Damen Jachmann-Wagner und Harriers-Wippern unterstützten das Concert durch Gesangsvorträge. Hr. Leo Lion spielte eine Clavierpièce seiner Composition.

Th. Rode.

Chemnitz. Das zweite Concert unserer Singakademie am 14. d. Mts. verdient schon wegen des dargebotenen Programmes mit Auszeichnung genannt zu werden. Wenn man die Schwierigkeiten ermißt, welche bei den hier zu Gebote stehenden Mitteln und Kräften die Ausführung eines Werkes wie des Liszt'schen „Prometheus" unmöglich zu machen scheinen; so muß man schon dem Muth des Dirigenten alle Anerkennung zollen, der selbst vor den höchsten Aufgaben nicht zurückschreckte. Aber Musik-Dir. Schneider hat auch eine Aufführung ermöglicht, die als vorzüglich bezeichnet zu werden verdient. Der Chor bestand aus der Singakademie, der Liedertafel und dem Kirchenchor und zählte 46 Soprane, 25 Alte, 24 Tenore und 30 Bässe. Seine Leistungen waren untadelhaft und legten glänzendes Zeugniß von dem immensen Fleiße ab, welchen Hr. Th. Schneider und sämmtliche Mitwirkende auf das Studium dieses Werkes verwendet hatten. Auch das Orchester hielt sich brav, wenn gleich nach Seiten des geistigen Verständnisses und der Sauberkeit Manches zu wünschen übrig blieb. Die Harfenpartie wurde von Frl. Bertha Eichberg aus Stuttgart ausgeführt, der verbindende Text vom Hofschauspieler Pohle aus Hannover gesprochen. Letzterer schien besonders ungünstig disponirt zu sein. Das Publikum nahm das Werk mit unverkennbar warmem Interesse auf und ist sich des hohen Werthes jenes ohne Frage klar bewußt geworden. Außerdem trug Frl. Eichberg eine Phantasie von Parish Alvars und auf den ihr gewordenen reichen Applaus ein Opus von uns unbekannter Autorschaft vor. Eröffnet wurde das Concert mit Beethoven's A dur-Symphonie. p.

Chemnitz. In der ersten der von Musik-Dir. Mannsfeldt veranstalteten Soiréen für Kammermusik am 9 d. Mts. wirkte er selbst nebst dem Pianisten Arthur Hänsel und vier seiner ersten Orchesterkräfte mit und erfreute uns durch gelungene Wiedergabe des 35. Quartetts D dur von Haydn, des Quintetts in A dur (mit Clarinette) von Mozart und des zweiten Trio (C moll) von Mendelssohn. Die Streichinstrumente ließen in ihren Leistungen Nichts zu wünschen übrig; vom Clarinettisten hätten wir etwas mehr Licht und Schatten gewünscht und vom Pianisten sparsamere Verwendung des Pedals, sowie gemäßigtere Forti. Hierbei erinnern wir uns zugleich einer von Hrn. Hänsel am 4. December veranstalteten, zahlreich besuchten Soirée mit folgendem Programm: Trio, Es dur, von F. Schubert, Sonate Op. 54 von Beethoven, Fuge von Händel, „Lockung" Transscription und Venezia e Napoli von Liszt, Galopp von A. Hänsel, Lieder für Alt von Schubert, Rob. Schumann und Mendelssohn. Unterstützt wurde er dabei in sehr lobenswerther Weise von Frau Götze, geb. Hinkel, und den HH. Mannsfeldt und Sander, letzterer ein recht tüchtiger Violoncellist unseres Stadtorchesters. Auch hierbei erwies sich das Publicum warm empfänglich für alles musikalisch Interessante und dankte mit vielem Applaus. —rg.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Am 5., 8. und 12. Januar gastirte Tichatschek in Meiningen. Im „Tannhäuser" wird die Leistung des Frl. Berghaus (Venus) als eine hervorragende bezeichnet.

Bei der vom Leipziger Schillerverein am 22. d. Mts. veranstalteten Lessingfeier hatte an Stelle des durch Krankheit plötzlich verhinderten Hrn. Capell-M. Reinecke Hr. Carl Heß aus Stuttgart den Vortrag zweier Clavierpiècen übernommen. Derselbe spielte Novellette, D dur, von R. Schumann und Andante aus Beethoven's Es dur-Sonate Op. 7, beiden Werken sowol nach technischer, als nach geistiger Seite vollkommen Genüge leistend. Das zahlreich versammelte Publicum nahm die Vorträge des jungen, von ernstem Streben beseelten Künstlers mit warmer Theilnahme auf.

Frau Haase-Capitain veranstaltete am 15. d. Mts. ein Concert im großen Musiksaale zu Frankfurt a. M. und wurde dabei von den HH. Wallenstein und Hill unterstützt.

Im dritten Symphonieconcert von Jul. Schäffer in Breslau am 20. Januar wirkte Frl. Jenny Meyer aus Berlin mit.

Am 12. d. Mts. haben die früher schon von uns erwähnten Matinéen des Hrn. Aug. Buhl in Frankfurt a. M. begonnen.

Musikfeste, Aufführungen. Am 28. December veranstaltete der Cäcilienverein in Paris unter Leitung Ehmant's sein erstes öffentliches Concert; das Programm brachte Compositionen von Händel, Beethoven und Mendelssohn.

Neue und neueinstudirte Opern. Anfangs Februar geht „Lohengrin" zu Stettin in Scene.

Den Wienern wird „Rienzi“ im Laufe des Sommers vorgeführt werden, und zwar durch den Director des ständischen Theaters in Prag, welcher von einem Wiener Theater eingeladen worden ist, daselbst mit seiner Operngesellschaft ein längeres Gastspiel zu geben.

Auszeichnungen, Beförderungen. H. v. Bülow ist vom Könige von Preußen durch den Kronenorden vierter Classe ausgezeichnet worden. Unsere Mittheilung in Nr. 2 d. Bl. von dessen Decorirung mit dem Hohenzollern'schen Hausorden beruhte insofern auf einem Irrthum, als ihm derselbe nicht vom Könige von Preußen, sondern vom Fürsten zu Hohenzollern-Hechingen verliehen wurde; und veranlaßte diese falsche Angabe in erwähnter Nr. 2 der Umstand, daß die letztgenannte Decorirung in der „Deutschen Allgemeinen Zeitung“ unter die preußischen Ordensverleihungen rubricirt worden war.

Der unlängst mit 18,000 Gulden jährlicher Gage und dreimonatlichem Urlaub auf weitere zehn Jahre am Hofoperntheater in Wien engagirte Baritonist Beck hat nun auch den Titel eines Kammersängers erhalten.

Todesfälle. Am 5. d. Mts. starb Hofrath und Professor Dr. Fröhlich in Würzburg, langjähriger und verdienstvoller Vorstand des dortigen Musikinstitutes.

Vermischtes.

Am 10. Januar wurde das neue, vom Theaterbaumeister Eduard Titz aus Berlin völlig umgebaute herzogl. Hoftheater in Gotha eröffnet; es soll in Eleganz der Ausstattung mit dem Berliner Opernhaus und dem Victoriatheater wetteifern.

Ein von Danhauser im Jahre 1840 im Auftrage des damaligen Hofclavierverfertigers Graf gefertigtes Bild „Liszt in seinem Salon in Paris“ wird von den Erben des Besitzers für 2000 Gulden zum Verkaufe ausgeboten.

☞ Hierzu Titel und Inhaltsverzeichniß des 55. Bds. dieser Zeitschrift.

LITERARISCHE ANZEIGEN.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

BEETHOVEN'S WERKE.

Einladung zur Subscription

auf die

Erste vollständige, überall berechtigte Ausgabe der Werke

von

Ludwig van Beethoven.

Seit Jahren war es der Wunsch der Unterzeichneten, welche selbst Verlags-Eigenthümer einer grossen Zahl, zum Theil der bedeutendsten Werke *Beethoven's* sind, eine vollständige Ausgabe der Werke dieses grossen Tondichters zu veranstalten. Die hierzu erforderliche Genehmigung aller Original-Verleger war aber bisher nicht zu erlangen. Endlich ist dies gelungen, und wir freuen uns nun, Beethoven's Werke dem Publicum in einer *gleichmässigen*, *vollständigen* und dabei *vollberechtigten* Ausgabe bieten zu können, die zugleich die *einzige* werden und bis zum Erlöschen der Eigenthumsrechte bleiben wird, da fast alle Herren Original-Verleger uns zugesagt haben, gleiche Erlaubniss zu keiner weiteren Ausgabe geben zu wollen.

Bereits sind die umfänglichsten Vorarbeiten dafür gemacht. Denn unsere Ausgabe soll sich zugleich auszeichnen durch

Vollständigkeit, Aechtheit und Preis.

Vollständig soll sie werden, indem sie alle *Beethoven*'schen Werke, auch die vielen jetzt schon seit Jahren vergriffenen und minder bekannten, sowie eine Anzahl noch gar nicht veröffentlichter umfasst; und zwar sollen die mehrstimmigen sowol in Partitur für Bibliothek und Studium, als auch (mit wenigen Ausnahmen) in Stimmen für den praktischen Gebrauch erscheinen, und beide Ausgaben auch getrennt verkauft werden.

Aecht soll sie werden durch kritische Revision, durch genaue Vergleichung mit den vorhandenen Autographen und den ersten Originaldrucken.

Für diese Revision sind bereits die HH. Hofcapell-M. Dr. *Rietz*, Capell-M. *Reinecke*, Musik-Dir. *Richter*, Concert-M. *David*, und Bibliothekar *Espagne* thätig. Ausserdem dürfen wir auf die Mitwirkung und den Rath der HH. Musik-Dir. Dr. *Hauptmann*, Prof. *O. Jahn* und anderer anerkannter Musiker und Musikgelehrten rechnen.

Im **Preise** wird und kann unsere Ausgabe nicht den spottwohlfeilen Nachdruck-Ausgaben Concurrenz machen; sie soll aber, während sie die beste und gediegenste sein will, billig sein im Verhältniss zu dem, was sie bietet, und der Ausstattung, in welcher sie es bietet. Indem wir den Preis auf

3 Neugroschen per Bogen gross Hoch-Musikformat,

gestochen und gedruckt in der Weise unserer neuen Verlagswerke, jedoch mit jeder wohlanständigen Raumersparniss,

feststellen, glauben wir jeder billigen Anforderung zu genügen; denn dieser Preis wird im Verhältniss zu dem Inhalte nur ungefähr die Hälfte der üblichen Musikalien-Preise betragen.

Ueber die Eintheilung u. s. w. unserer Ausgabe giebt ein Prospect, welcher in jeder Buch- und Musikalienhandlung zu haben ist, nähere Auskunft. Wir hoffen, dass nicht wenige Musiker und Musikfreunde ich den Besitz der gesammten Ausgabe sichern werden, eröffnen jedoch gleichzeitig die Subscription auf die einzelnen Serien des Programms.

Die ersten Lieferungen sind soeben erschienen und können durch alle Buch- und Musikhandlungen zur Ansicht vorgelegt werden. Sie enthalten, nach den fortlaufenden Nummern des Prospectes: No. 1. Erste Symphonie, Cdur. Op 21. Partitur. Pr. 1 Thlr. 6 Ngr. — No. 37—39. Drei Quartette für Streichinstrumente, Op. 18. No. 1—3. Partitur. Pr. 1 Thlr. 21 Ngr. Stimmen Pr. 2 Thlr. 15 Ngr. — No. 65. Erstes Concert für Pianoforte und Orchester. Op. 15. Partitur. Pr. 2 Thlr. — No. 124—126. Drei Sonaten für Pianoforte. Op. 2. No. 1—3. Pr. 1 Thlr. 15 Ngr.

Indem wir zur Theilnahme an unserem Unternehmen einladen, geben wir die Zusicherung, dass wir dasselbe mit aller Energie durchführen werden, so dass das Ganze, wenn irgend möglich, in drei, längstens vier Jahren vollendet werde, und hoffen dagegen, dass uns die Unterstützung der Verehrer *Beethoven's* wie überhaupt der Musikfreunde nicht fehlen werde.

Bestellungen sind bei jeder Buch- oder Musikalienhandlung, sowie durch directe Einsendung an uns zu machen.

Leipzig, 12. Januar 1862. **Breitkopf & Härtel.**

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 31. Januar 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 1⅓ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 5.
Sechsundfunfzigster Band.

H. Westermann & Comp. in New York.
F. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Die Entstehung und weitere Ausbildung der Tasteninstrumente (Fortsetzung). — Aus Weimar (Schluß). — Aus Jena. — Aus Darmstadt. — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes. — Literarische Anzeigen.

Die Entstehung und weitere Ausbildung der Tasteninstrumente.

Nebst einem Anhang über den Fingersatz des 16., 17. und 18. Jahrhunderts.

Von

Rob. Eitner.

(Fortsetzung.)

Schon früh empfand man die Mangelhaftigkeit des Tones des Flügels, und der Erfindungsgeist des Menschen that sich gerade bei diesem Instrument in den wunderlichsten Einfällen hervor. Wir können unmöglich alle die zahlreichen Veränderungen erwähnen, welche bis in die jetzige Zeit hinauf gemacht wurden; denn jeder Organist und Orgelbauer, Schullehrer, Physiker, Mechaniker, selbst Tischler fühlte sich berufen, seinem Erfindungsgeist freien Lauf zu lassen. Wir wollen also nur die wichtigsten und diejenigen, welche sich längere Zeit erhalten haben, erwähnen.

Das Nürnberger Geigenwerk, 1610 von Hans Haydn in Nürnberg erfunden, hatte Flügelform, war mit Darmsaiten bezogen, und wurde statt der Docken durch Räderchen zum Tönen gebracht. Prätorius giebt 1615 eine Abbildung davon. Ein großes Rad, welches außen angebracht ist und durch den Fuß in Bewegung gesetzt wird, theilt dieselbe den kleinen Räderchen, welche sich unter jeder Saite befinden, mit Pergament überzogen und mit Kolophonium bestrichen sind, mit. Drückt man nun eine Taste nieder, so berührt das Rädchen die Saite und bringt sie dadurch zum Tönen. Noch bis 1800 wurden Verbesserungen angebracht; und da ein Jeder dieselbe mit einem anderen Namen belegte, so besitzen wir ein ganzes Familienregister darüber: Claviergambe, Gambenflügel, Bogenclavier, Geigenclavicymbel, Xenorphica, selbst Dr. Chladny beschäftigte sich mit einer Verbesserung desselben und nannte es Clavicylinder. — Pichelbeck, ein Engländer, brachte Anfang des 18. Jahrhunderts einen Flötenzug am Flügel an, womit er ungeheures Aufsehen erregte. — Friederici in Gera erfand 1770 die Bebung: man drückte die Taste herab und dadurch die Rabenfeder an die Saite; durch stärkeren und schwächeren Druck auf dieselbe brachte man ein Schwanken im Tone hervor, ähnlich dem, welches der Violinspieler durch das Beben der linken Hand erzeugt, und suchte dadurch den Ausdruck zu steigern. — Milchmeier in Mainz verfertigte 1770—80 einen Flügel mit drei Claviaturen; jede Claviatur hatte ihren Saitenbezug, und durch die verschiedenartigsten Combinirungen brachte er 250 Veränderungen an. — Roller erfand einen Mechanismus, wodurch man durch Verschiebung der Claviatur jedes Musikstück in einer beliebigen Tonart spielen konnte. — Joh. Andreas Stein, 1728—92 in Augsburg lebend, auf welchen wir später noch zurückkommen, hat der Clavierbaukunst die anerkennenswerthesten Dienste geleistet; von seinen vielen Erfindungen gehören hierher: das Melodikon, von welchem Daniel Schubert meint, wenn das Geheimniß desselben allgemein bekannt geworden sei, „werde der Clavierspieler dicht an den Sänger grenzen und wie Orpheus die Bäume tanzen machen." Ferner die Saitenharmonika, das Vis-à-vis: ein Flügel, welcher hinten und vorn gleich breit war und an jedem Ende eine Claviatur mit dem dazu gehörigen Saitenbezug besaß. Ferner das Clavecin d'Amour, welches aus drei Claviaturen bestand, deren jede ihren besonderen Saitenbezug mit anderer Mechanik hatte, 1) einen vierchörigen Flügel, die vierte Saite war im 16-Fuß gestimmt, 2) ein Fortepiano mit Hammeranschlag, und 3) ein Clavier mit Tangentenanschlag. Diese drei Claviaturen ließen sich koppeln und sollen sich sehr leicht gespielt haben; im Jahre 1770 kostete ein solches Instrument 30 bis 40 Ducaten. — Frz. Jac. Spath in Regensburg erfand um 1770 das Cymbal d'Amour. Hier lag die Claviatur an der langen Saite des Flügels, und die Rabenfeder riß die Saite in der Mitte an.

Damalige Zeitungen preisen jedes dieser Instrumente als das non plus ultra an, welches überhaupt jemals erfunden worden sei; selbst Daniel Schubert spricht mehrfach in seiner Aesthetik (geschrieben in den Jahren 1784—85) seine volle Bewunderung über solche Erfindungen aus. Die Hiller'sche musikalische Zeitschrift vom Jahre 1769 schreibt: „Wenn der Flügel nicht zwei Claviaturen hat, kann man nicht piano und forte darauf spielen. Ein mit Rabenkielen befiederter und gut

mensurter Flügel hat sich schon von langer Zeit her als das brauchbarste Instrument zum Accompagniren, zu Handstücken und Concerten bewiesen." Ferner: „Der Flügel ist das Brod, das Fortepiano eine leckerhafte Speise."

Das Clavier, auch Clavecin, Clavichord (Clavicord) genannt, nimmt im 18. Jahrhundert die erste Stelle unter den Tasteninstrumenten ein; die Form ist ähnlich der unserer Tafelinstrumente. Es ist das einzige Tasteninstrument früherer Zeit, welches wir in seiner Ausbildung genau verfolgen können, da es sich von Anfang an einer gewissen Bevorzugung zu erfreuen hatte. Es war das Lieblingsinstrument unserer größten Tonkünstler und ist es bis auf Mozart's und Beethoven's Zeit geblieben.

Ottomarus Luscinius giebt uns eine Abbildung davon, welche ans Ende des 15. Jahrhunderts zu setzen ist. Es besteht daselbst aus einem kleinen, länglich-viereckigen, sehr niedrigen Kasten, der gewöhnlich auf einem Tisch oder einem besonders dazu bestimmten Gestell ruhte. Die Saiten wurden von rechts nach links aufgezogen; ob es einchörig oder zweichörig war, ist nicht gesagt, doch läßt sich Einchörigkeit in dieser frühen Zeit wol annehmen. Prätorius sagt: „Das Clavichord bestand in der frühesten Zeit nur aus 20 Claves im genere diatonico, darunter nur zwei schwarze Claves, das ♭ und ♮ (h), denn sie hatten in einer Octave nicht mehr wie dreierlei Semitonia (halbe Töne) a – b, h – c und e – f. Zu Luscinius' Zeit bestand es schon aus 23 Untertasten mit den Obertasten cis, dis, fis, gis, b ohne Temperatur; d. h. des, es, ges, as war darauf nicht zu gebrauchen, da es nicht stimmte. Die Saiten wurden durch Docken, „mit Rabenkielen befiedert", angerissen. Martin Agricola (1485—1556) giebt in seinem Werke Musica instrumentalis 1529 (1545 aufgelegt) den Umfang des Claviers so an:

B cis dis fis gis b
A H c d e f g a h c u. s. w. bis zum h̄,

also drei Octaven und zwei Töne. Ammerbach's Orgel und Instrumenten-Tabulatur, Leipzig 1571, bezeichnet den Tonumfang von

C D B cis dis fis gis b
E F G A H c d e f g a h c bis zum a̅,

also schon um vier Töne größer. Der schon mehrfach angeführte Prätorius sagt 1619: das Clavier geht vom großen C bis zum a̅ oder c, d, bisweilen auch bis ins f, also schon höher als vier Octaven.

Der Gebrauch, die tiefste Octave nicht vollständig zu machen, sondern nur die diatonische Stufenfolge zu benutzen und sie beliebig als Unter- und Obertasten zu behandeln, schreibt sich von der Orgel her; da man es hier wegen Raumersparniß that, so machte man es dort nach. Erst Adlung giebt 1768 die tiefste Octave vollständig an und läßt das Clavier vom großen C chromatisch mit allen Kreuzen und dem ♭ bis ins c̅ gehen. Dieser Umfang erhielt sich bis zu Mozart's Zeit, und erst um 1770 erweiterte er sich vom Contra F bis zum e̅, f̅.

Prätorius sagt: auf dem Clavichord kann man das chromatische Geschlecht nicht rein darstellen wie auf der Violine; deshalb versuchte man in Wien ein Clavier zu bauen, welches die Töne in enharmonischer Folge, cis und des, dis und es jeden gesondert angiebt, so daß dies Instrument 77 Tasten in vier Octaven hatte. Von Zarlino wissen wir, daß er 1548 etwas Aehnliches machen ließ.

Es ist nicht genau zu ermitteln, wer die Berechnungen der gleichschwebenden Temperatur zuerst angestellt hat, um dadurch eine in allen Tonarten gleichmäßige Stimmung zu erzielen. Schon im 16. Jahrhundert empfand man diesen Mangel und die Beschränkung auf ganz bestimmte Tonarten. Man suchte diesem Uebelstande dadurch abzuhelfen, daß man doppelte Obertasten für ♭ und ♯ machte (Subsemitonia); doch es entstand dadurch ein so verwirrtes Wesen, wie Werkmeister sagt, daß man auf andere Auswege bedacht sein mußte. Der eben erwähnte Zarlino kann wol, wenn auch nicht mit Bestimmtheit, als der Erste betrachtet werden, welcher den wichtigen Weg zur Erreichung einer gleichschwebenden Temperatur einschlug, indem er die Quinten $^2/_7$ Komma tiefer schweben ließ. Dieser Versuch steht aber nur ganz vereinzelt in damaliger Zeit da; denn bis Ende des 17. Jahrhunderts finden wir nirgends wieder etwas davon erwähnt. Selbst Prätorius hilft sich mit Subsemitonien, wenn auch nur zwischen den Claves dis, e. Der wichtigste Schritt geschah durch den Vorschlag Baco's, die Geschwindigkeit des Schalles zu messen, welchen Gassendi und Mersenne Ende des 16. Jahrhunderts ausführten. Hierdurch erhielten Männer wie Bendeler, Werkmeister, Neidhardt, Printz u. A. die Mittel in die Hand, eine gleichschwebende Temperatur wissenschaftlich auszuführen. Bendeler's Werk, das älteste Buch, aus dem Jahre 1688, welches diesen Stoff behandelt, steht mir nicht zu Gebote; das nächste ist von Andreas Werkmeister, Quedlinburg 1691. Er schreibt: „Schon die Alten (er meint wahrscheinlich Zarlino) haben sich sehr bekümmert, daß man die Quinten und Quarten nicht rein stimmen könne, sonst könne man die Terzen und Sexten nicht gebrauchen, da sie gar zu unrein klingen." Den Vorschlag Zarlino's verwirft er und schlägt dagegen folgende merkwürdige Temperaturen vor: „Nr. 1 ist eine richtige Temperatur (er bezieht sich hierbei auf eine Abbildung des Monochords), welche ebenmäßig durch $^1/_4$ Komma eingetheilt wird, da etliche Quinten rein, etliche aber $^1/_4$ Komma aufwärts, etliche aber unterwärts schweben. Nr. 2 ist eine Temperatur, welche durch $^1/_3$ Komma eingetheilt wird. Nr. 3 ist noch eine angefügte Temperatur durch viertel Kommatas eingetheilt. Nr. 4 ist eine Temperatur, welche mit derselben Eintheilung der Kommatum gar Nichts zu thun hat, jedoch in praxi so richtig, daß man wol damit zufrieden sein kann." Bei der letzten Temperatur theilt er dieselbe mit dem Septinario ein und läßt die Terzen etwas in die Höhe schweben.

Diese fleißige und umständliche Schrift, mit ihren unpraktischen und schwerfälligen Berechnungen, hat jedoch statt Klarheit nur Verwirrung in die Sache gebracht; und es entspann sich daraus ein ein volles Jahrhundert dauernder Meinungskampf, indem es sich darum handelte, um wie viel man die Quinten und Terzen höher oder tiefer schweben lassen müsse. Der Streit über diese Theorie zog sich bis Ende des vorigen Jahrhunderts hin, während die Praktiker wol ums Jahr 1756 durch die Schrift des Instrumentenmachers Barth. Fritzen in Braunschweig auf den einzig richtigen Weg geleitet wurden. Fritzen, auch Fritz genannt, schlägt nämlich vor, eine Octave im Quintencirkel auszustimmen und dabei die Quinten etwas tiefer schweben zu lassen, während man die Octaven rein stimmen müsse. Wie richtig dieser Vorschlag war, beweist der Umstand, daß sich diese Art des Stimmens noch bis auf unsere Zeit als brauchbar bewährt hat.

Wir kehren nun zum Clavier zurück.

Das Nachklingen der Saiten war beim Clavichord eine nothwendige Bedingung, und es genügten daher eingeflochtene Tuchstreifen zur Dämpfung, um wenigstens den tieferen Saiten eine gewisse Grenze zu setzen. — Die scharfen, dünnen Stahlsaiten spalteten sehr schnell die Rabenkiele, weshalb man schon früh bemüht war, an deren Stelle andere Materialien zu setzen. Man versuchte es mit Gänsefedern, Straußfedern, Elendsleder, Fischbein, bis endlich 1740 Wiklef Blättchen von Messing anwandte, die er Tangenten nannte. Diese erfüllten ihren Zweck in solchem Grade, daß sie bald allgemein in Gebrauch kamen und erst mit dem Clavier selbst verschwanden. — Um Raum und Unkosten zu ersparen, ließ man zwei, in früherer Zeit auch drei bis vier Tangenten an eine Saite anschlagen und suchte die verschiedenen Töne z. B. cis durch stärkeres Andrücken der Tangente an die Saite c hervorzubringen. Wie seltsam und unvollkommen auch diese Methode erscheint, so erhielt sie sich doch bis auf Adlung's Zeit, welcher noch ihre Unzulänglichkeit darzuthun sich bemüht. Daniel Faber, Organist zu Crailsheim, machte die Saiten 1725 erst „bundfrei"; d. h. jede Tangente schlug an ihren bestimmten Chor an. Daher schreibt sich auch das Lob der älteren Geschichtsschreiber, daß sich Claviere oft ein ganzes Jahr in der Stimmung erhalten, während der Flügel sehr oft gestimmt werden muß. Selbst G. B. Türk sieht sich 1789 in seiner Clavierschule veranlaßt, darauf aufmerksam zu machen, „daß, wenn eine Saite reißt, man die Tangente nicht unter einen anderen Chor biegen soll, da der Ton dadurch merklich unrein wird und die Tangente bei öfterem Biegen leicht brechen könnte." — Die Bebung war beim Clavier ein unbedingtes Erforderniß. Ph. Em. Bach hat in seinen Claviersonaten von 1780 ganz genau durch dieses Zeichen

die Bebung angegeben. Die Größe der Claviere war sehr verschieden; Mozart erzählt, daß ihm bei einem Besuch in einem italienischen Kloster ein Clavier von den Mönchen stets nachgetragen wurde, um in jedem Augenblick, wo es möglich war, sich an seinem Spiel zu erfreuen. Doch verfertigte man es auch in der Größe unserer Tafelinstrumente, nur mit schmalerem und niedrigerem Körper. Der Preis war oft nicht höher als 30 Thaler.

Seine Verbreitung war so allgemein, daß es im 18. Jahrhundert das Lieblingsinstrument aller Künstler war und nur nach und nach durch das weit vollkommenere Pianoforte verdrängt werden konnte. Selbst Beethoven stellt dem Clavier das Zeugniß aus, daß man bei ihm unter allen Tasteninstrumenten den Ton und die Art des Vortrags allein in der Gewalt habe. Daniel Schubart sagt in seiner Aesthetik der Tonkunst 1784: „Clavier jetzt spielt, schlägt, trommelt und dudelt Alles: der Edle, Unedle, der Stümper und Kraftmann; Frau, Mann, Bube, Mädchen; es gehört mit zur guten Erziehung." Und weiterhin: „Das Clavichord, dieses einsame, melancholische, unaussprechlich süße Instrument, wenn es von einem Meister verfertigt ist, hat Vorzüge vor dem Flügel und dem Fortepiano. Wer nicht poltert, rast und stürmt, wessen Herz sich oft und gern in süßen Empfindungen ergießt — der geht am Flügel und Fortepiano vorüber und wählt sich ein Clavichord von Fritz, Spath oder Stein." Adlung sagt: „es soll lieblich und lange nachsingen" und nennt es das vollkommenste Instrument. Der Ton des Claviers war nur schwach, und verschwand gänzlich bei mäßigem Geräusch; sein Klang hatte etwas Summendes, Näselndes.

Nicht so allgemein verbreitet, aber doch noch bis zu Anfang dieses Jahrhunderts im Gebrauch, waren zwei Instrumente, das Clavichytherium und das Pantalon.

Das Clavichytherium, oder den aufrecht stehenden Flügel, beschreibt schon Luscinius 1436 und giebt eine Abbildung davon. In seiner Mechanik schließt es sich genau dem Flügel an, nur war die größte Ausdehnung des Körpers in die Höhe, so daß die Saiten senkrecht liefen; der Anschlag geschah durch Rabenkiele.

Das Pantalon ist von Pantaleon Hebenstreit erfunden. Hebenstreit lebte von 1660 bis 1730(?); er war ein ausgezeichneter Violinspieler in Dresden(?), mußte aber 1690 Schulden halber flüchten und lebte verborgen in einem Dorfe im Merseburgischen. Das einzige Instrument, welches er daselbst fand, war ein Hackbrett, und er suchte mit der Vervollkommnung desselben seine Zeit auszufüllen. Er gab ihm zwei Resonanzböden und bezog den einen mit Darm-, den anderen mit Stahlsaiten. Einige behaupten, er hätte auch eine Claviatur angebracht; nach der Meinung Anderer schlug er die Saiten mit zwei Hämmerchen, wie die des Hackbretts. Mit diesem Instrument reiste er herum und erregte durch seine darauf erlangte Fertigkeit großes Aufsehen. 1705 kam er nach Paris und spielte vor Ludwig XIV., welcher so viel Gefallen daran fand, daß er dem Instrumente den Vornamen seines Erfinders Pantalon ertheilte. Eine Zeit lang erhielt es sich in hoher Gunst bei dem Publicum; doch da es viel Fertigkeit verlangte, um es ordentlich zu spielen, und das starke Nachklingen der Saiten sehr störend war, so verschwand es schon nach einem Jahrhundert. 1802 wurde es nur noch mit Stahlsaiten bezogen und der Hammeranschlag von oben angewandt. Adlung sagt 1742 sehr naiv: „Das Pantalon wird mit fleischernen und stählernen Saiten bezogen, es ist schwer, doch schön." Schubert spricht 1784 schon ganz verächtlich davon.

Das Hämmerpantalon, oder Hammerwerk, ist ein hochstehendes Pantalon, ähnlich dem Clavichytherium; es wurde mit der Hämmermechanik gespielt.

(Schluß folgt.)

Aus Weimar.

(Schluß.)

Am 22. November veranstaltete die herzogl. Meiningensche Hofpianistin S. Pflughaupt ein gut besuchtes Concert, welches mit R. Schumann's zweitem Trio eröffnet wurde. Die HH. Rebicek (Violine), Bürchl (Violoncell) und die Concertgeberin führten das herrliche Werk recht wacker durch und ernteten lebhaften Beifall. Frl. Selma Sondershausen (eine Schülerin des Leipziger Conservatoriums) sang Lieder von R. Pflughaupt, O. Bach und F. Liszt, von denen namentlich die Lieder Pflughaupt's und Liszt's („Die drei Zigeuner" aus dem siebenten Heft der gesammelten Lieder) reichen Beifall gewannen. Hr. Soboleff, ein Schüler des Hrn. v. Milde, producirte Lieder von Proch und Rücken, indem er offenbar Concessionen an das Publicum machte. Seine Stimme und Methode hat indeß etwas sehr Anmuthendes, so daß bei fernerem Studium gewiß ein guter Baritonist in Hrn. Soboleff zu erwarten ist. Die Concertgeberin spielte zunächst: Valse von Aline Hundt, Phatansiestück von Jungmann und Concertgalopp von R. Pflughaupt. Ihre rühm-

lich bekannte Virtuosität stellte sie besonders glänzend ans Licht in dem Vortrage zweier hier noch nicht gehörter Clavierſätze von Liſzt: Sonetto 104 del Petrarca und Ernani-Phantaſie. Hr. Rebicek ſpielte die Elegie von Ernſt mit vieler Empfindung. — Nach längerer Pauſe erſchien auch der Montag'ſche Geſangverein, der ſich ſeit der zweiten Tonkünſtlerverſammlung eines anſehnlichen Mitgliederzuwachſes zu erfreuen hatte, mit einer öffentlichen Production in der Stadtkirche vor den Schranken der Oeffentlichkeit. G. Vierling's zweichöriger Pſalm: „Frohlocket mit Händen, alle Völker" iſt eine achtungswerthe, von Bach'ſchem Geiſte genährte Arbeit; das Kyrie von Robert Franz, ſowie S. Bach's achtſtimmige Motette: „Fürchte dich nicht" ꝛc. kamen mehr oder minder zur gelungenen Ausführung, was bei dem neuen heterogenen Zuſluſſe des genannten, wacker geleiteten Inſtitutes wol ſehr erklärlich iſt. Liſzt's „Seligpreiſungen" (das Baritonſolo von Stadtcantor Zech wacker ausgeführt) verfehlten nicht, auch dies Mal einen tief ergreifenden Eindruck zu machen, der allerdings durch die ſehr dilettantenhafte Orgelbegleitung einigermaßen paralyſirt wurde, die ſich auch beim Accompagnement der geiſtlichen Lieder: „Sei ſtille in dem Herrn" aus „Elias" von Mendelsſohn und „Abendlied" von Carl Wettig, welche Frau Capell-M. Minna Wettig würdig vortrug, ſtörend geltend machte. Für Männerchor allein wurde von dem Seminarchor eine Motette nach dem 84. Pſalm von B. Klein untadelhaft ausgeführt, wenn wir auch bemerken müſſen, daß der Männerchor bei den Sätzen für gemiſchten Chor etwas unverhältnißmäßig hervortrat. Sehr wünſchenswerth wären ein oder einige Soloſätze für Orgel geweſen; wenn man einen der tüchtigſten Organiſten, wie Prof. Töpfer, ſowie eine vorzügliche Orgel beſitzt, ſo dürfte dieſer Wunſch wol einigermaßen ein wohlberechtigter ſein. Abgeſehen von dieſen ſubjectiven Aeußerungen, ſprechen wir dem verdienſtvollen Muſik-Dir. Montag alle Anerkennung für die Vorführung bewährter alter und hervorragender, neuerer kirchlicher Tonſtücke in beſter Form aus.

Unſer neuinſtallirter Kammervirtuos J. Lotto veranſtaltete am 30. December ein Concert zum Beſten des Frauenvereins im Saale der neuen Erholung. Seine hervorragende techniſche Meiſterſchaft, die allerdings noch in dem Stadium der Virtuoſität um ihrer ſelbſt willen ſteht, bewährte ſich in der Fantasia appassionata von Vieuxtemps, in Le Trille du Diable von Tartini und in dem reizenden Salonſtücke eigener Compoſition: La Fileuse, welche Leiſtungen Hrn. Lotto ſtürmiſchen Hervorruf einbrachten, worauf er den bekannten Carneval von Ernſt in fabelhafter techniſcher Vollkommenheit zugab. Frl. Auguſte Götze, die Tochter des Prof. Götze aus Leipzig, trug mit ihrer vollen klangreichen Altſtimme die Arie: „Sei ſtille dem Herrn" von Mendelsſohn, ſowie „Lockung" von Deſſauer und „Ungeduld" von Schubert, mit vielem Erfolg vor und machte der ausgezeichneten Methode ihres bei uns noch in gutem Andenken ſtehenden Vaters vollkommene Ehre. Sie wurde beim letzten Liede ſtürmiſch gerufen. Auch Hrn. Wallenreiter lernten wir in Schubert's „Wanderer", „Ich weil in tiefer Einſamkeit" von Laſſen und „Jagdlied" von Mendelsſohn als trefflichen Liederſänger kennen. Schließlich erwähnen wir noch eines Concertes, das die Erholungsgeſellſchaft in Weimar veranſtaltete. Frau S. Pflughaupt ſpielte Liſzt's höchſt anmuthige Transſcription des „Spinnerliedes" aus dem „Fliegenden Holländer" und „Silberquelle" von W. Maſon. Mit ihrem Gatten, Hrn. R. Pflughaupt, executirte ſie Liſzt's vierhändiges Arrangement des reizenden Schnitterchores aus „Prometheus" und ein Duo nach der Kullak'ſchen Phantaſie über den „Nordſtern" von Wehle. Frl. Götze ſang „Lockung" von Deſſauer und „Die beiden Grenadire" von Schumann. Außerdem declamirte ſie noch „Schön Hedwig", mit Muſik von Schumann, mit vielem Erfolg. Das Hornſextett des großherzogl. Hautboiſtencorps erfreute uns mit einem gelungenen Arrangement des erſten Finale aus „Lohengrin" und der effectvollen Hymne des Herzogs Ernſt von Gotha.

A. W. G.

Aus Jena.

Ueber den Beginn unſerer muſikaliſchen Saiſon und das erſte unſerer akademiſchen Concerte haben Sie bereits berichtet. Seitdem fanden das zweite, dritte und vierte der Abonnementconcerte, zwei beigegebene Soiréen für Kammermuſik und eine von Hrn. und Frau v. Bronſart veranſtaltete Pianoforteſoirée ſtatt, welche ſich insgeſammt ſo zahlreichen Beſuches, als er unter hieſigen Verhältniſſen nur möglich iſt, erfreuten. Dem regen, unermüdlichen Eifer der HH. Dr. Gille und Naumann gelang es an allen Abenden, ein treffliches Programm herzuſtellen, in denen mit bemerkenswerther Conſequenz und Umſicht ältere und neuere Muſik gleichmäßig berückſichtigt waren. Das zweite akademiſche Concert am 25. November brachte Liſzt's „Künſtlerfeſtzug" und Beethoven's B dur-Symphonie Frl. Götze aus Weimar vertrat mit Mendelsſohn's Eliasarie „Seid ſtille dem Herrn" und drei Liedern von Deſſauer, Schubert und Schumann den geſanglichen Theil und erwarb ſich vielen Beifall. In ſelbſtverſtändlicher Weiſe wurde dem ausgezeichneten Violoncelliſten Coßmann, der in demſelben Concert die Servais'ſche Phantaſie und drei kleine Stücke „An die Roſe" von Spohr, eine Tarantelle eigener Compoſition und den Chopin'ſchen Trauermarſch (B moll) meiſterhaft ſpielte, ſtürmiſche Anerkennung zu Theil.

Im dritten Concert am 8. December hörten wir von Inſtrumentalwerken Gluck's Ouverture zu „Alceſte", Spohr's C moll-Symphonie (Nr. 3) und Cherubini's Anakreon-Ouverture. Frl. Leſſiak aus Leipzig ſang die Händel'ſche Arie aus „Semele", den Schubert'ſchen „Wanderer" und zwei Liſzt'ſche Lieder. Ihre Stimme wie ihre Auffaſſungsweiſe fanden ſtürmiſchen Beifall. Hr. Winkelhaus von hier, ein Schüler Spohr's und ſehr vortrefflicher Geiger, trat in dieſem Concert auf und ſpielte das Beethoven'ſche Violinconcert.

Im vierten akademiſchen Concert am 19. Januar war die Inſtrumentalmuſik des erſten Theiles durch Mozart's D dur-Symphonie, zwei kleinere Orcheſterſtücke von Beethoven (Allegretto aus den Oeuvres posthumes und Triumphmarſch aus dem Trauerſpiel „Tarpeja") und Franz Schubert's herrliche, ſchwungvolle Ouverture zu „Roſamunde" vertreten. Als Sängerin lernten wir Frl. Roſalie Voigt aus Weimar kennen, die beſonders mit dem Vortrag der Roſſini'ſchen großen Semiramisarie Glück machte. Der zweite Theil des Concertes war dem intereſſanten und ſeither wenig gemachten Verſuche gewidmet: Meyerbeer's Muſik zu Michael Beer's Trauerſpiel „Struenſee" in möglichſter Vollſtändigkeit dem Concertpublicum vorzuführen. Je mehr gerade dieſe Muſik zu „Struenſee" als eine der ſchönſten Arbeiten Meyerbeer's von den Muſikern anerkannt wurde, um

so mehr war es zu beklagen, daß dieselbe bei dem fast vollständigen Verschwinden des genannten Trauerspiels so selten zu Gehör kam. Der Wunsch lag nahe, durch einen verbindenden Text alle die Theile der Musik, welche nicht durch ihren melodramatischen Charakter die Scene gebieterisch erfordern, für die Concertaufführung an einander zu reihen. Im vierten akademischen Concerte gelangten nun die Ouverture und vierzehn kleinere Nummern der Struensseemusik mit verbindendem Gedicht von Adolf Stern zu Gehör. Die Ausführung des zum Theil sehr schwierigen Werkes war eine ganz treffliche, und der von Dr. Gille gesprochene Text erläuterte Situationen und Stimmungen vollkommen.

Von den beiden bis jetzt stattgehabten Soiréen für Kammermusik (am 29. December und 12. Januar) brachte das erste vier größere Werke: das Es dur-Quartett (Nr. 16) von Beethoven, Haydn's Kaiserquartett, Präludium und Presto für Violine, mit Begleitung des Pianoforte von S. Bach und die Märchenerzählungen (Op. 132) für Pianoforte, Violine und Viola von Robert Schumann. Die zweite Soirée wurde mit dem Andante und Variationen aus dem Beethoven'schen Quartett Op. 18 Nr. 5 eröffnet, und brachte weiterhin Mozart's Es dur-Quintett für Horn, Violine, zwei Violen und Baß. Sämmtliche Nummern der ersten und zweiten Soirée wurden von Mitgliedern unseres Dilettantenorchestervereins in anerkennenswerth trefflicher Weise ausgeführt. In der zweiten Soirée hörten wir außerdem zwei Frauenchöre („Blanche de Provence" von Cherubini und „Jäger Wohlgemuth" von R. Schumann) und eine Anzahl meisterhaft executirter vierstimmiger Lieder von Mendelssohn, Schumann und Franz. Frl. Bischoff aus Erfurt, eine Schülerin Blaßmann's in Dresden, spielte das Mendelssohn'sche Hmoll-Capriccio, zwei Stücke von Schumann und Chopin sowie Liszt's Ernani-Paraphrase mit großer technischer Fertigkeit.

Ein Hauptmoment unserer musikalischen Genüsse bildete natürlich die von einem so ausgezeichneten Künstlerpaare wie Hrn. und Frau v. Bronsart am 2. December veranstaltete Soirée. Gemeinschaftlich spielten dieselben Liszt's Arrangement des Tannhäusermarsches und Schumann's Variationen für zwei Pianoforte; Hr. v. Bronsart allein Beethoven's Sonata appassionata und Schumann's „Carneval"; Frau Ingeborg v. Bronsart dagegen Bach's italienisches Concert, Chopin's Notturno (Op. 27) und Liszt's Rhapsodie Nr. 6. Schon das Programm zeigt von einem so feinen und gereiften Geschmack, wie ihn wenige Künstler documentiren. Ueber die vortreffliche, durchaus vollendete und das Publicum entzückende Ausführung noch Worte zu verlieren, dürfte überflüssig sein; genug, daß diese Bronsart'sche Soirée in treuer Erinnerung aller Musikfreunde Jenas bleibt.

Schließlich haben wir noch eines zum Besten des studentischen Gustav-Adolf-Vereins an Beethoven's Geburtstage (17. December) stattgehabten Concertes zu gedenken, in welchem (mit Ausnahme eines Chores von Lotti „Alle die tiefen Qualen") sämmtliche Nummern von Beethoven waren. Das G dur-Quartett Op. 18 und die Sonate pathétique wurden verdienter Maßen willkommen geheißen; eine eigenthümliche und schöne Wirkung rief auch ein Doppelchor „Die Vesper" hervor, der nach Motiven aus Beethoven's Septett Op. 81 auf ein Th. Moore'sches Gedicht componirt ist.

* *

Aus Darmstadt.

Gestatten Sie, daß den Städten, deren Kunstleben Sie in Ihren Blättern beleuchten und berichtlich verfolgen, sich unsere musikalisch in vielfältiger Beziehung reich ausgestattete Residenz anschließe. Es erscheint dies um so mehr gerechtfertigt, als ein der früheren Stagnation entgegentretender Umschwung zu Gunsten des musikalischen Fortschrittes, wie er sich in einzelnen Kreisen bemerkbar macht, Anspruch auf Berücksichtigung Ihrerseits hat. Während nämlich früher das gediegenere hiesige Concertpublicum sich über einen der Mozart'schen und ersten Beethoven'schen Periode der Kunstgeschichte entsprechenden Standpunct nicht zu erheben vermochte und die betreffenden Dirigenten diesem Geschmacke unterwürfigst huldigten, so daß selbst der geschmeidige Mendelssohn nur sehr theilweise dem hiesigen Publicum bekannt geworden ist; beweisen die letztjährigen Programme und Aufführungen des hiesigen „Musikvereins", welchem der angesehenste Theil des Publicums angehört, daß man sich von Seiten des Vorstandes und des Dirigenten dieses Vereines bemüht, den Forderungen der Zeit gerecht zu werden. Schon vor zwei Jahren gelang es dem Letzteren, Musik-Dir. C. A. Mangold, mit der Matthäuspassion von Bach, welche in dem letztverflossenen Jahre wiederholt aufgeführt wurde, dem Fortschritte des musikalischen Verständnisses eine Bahn zu eröffnen. Die Wirkung des großartigen Werks war die Verfolgung dieser Bahn von Seiten des Vorstandes des „Musikvereins" und eine Theilnahme dafür von Seiten des diesem Vereine angehörigen Publicums. Nicht allein die Aufführung und Aufnahme des neuen Oratoriums „Abraham" von Mangold, welches hoffentlich auf dem in diesem Jahre dahier abzuhaltenden vierten mittelrheinischen Musikfeste zur Aufführung gelangen wird, sondern auch die sämmtlichen der verflossenen und diesmaligen Saison angehörigen Concerte des Vereins, sowie namentlich die dem Repertoire nach zur baldigen Aufführung bestimmten größeren Werke, unter welchen die Missa solemnis und die neunte Symphonie sich befinden, zeigen, daß man in eine neue Phase musikalischer Auffassung eingetreten ist und sich nicht mehr damit begnügt, nur die leichtverständlichsten Werke unserer überall anerkannten großen Meister zu wiederholten Aufführungen zu bringen. Es bleibt übrig, daß man sich durch unbegründete Vorurtheile nicht abhalten läßt, das Publicum mit den Werken Schumann's und seiner Nachfolger, sowie denen von Liszt bekannt zu machen.

Unter den sämmtlichen Concerten dieses Winters gebührt den Musikvereinsconcerten und den Concerten des Hrn. Mangold der erste Platz. Ihnen schließt sich zunächst das Concert der Pianistin Wilhelmine Döring, einer Schülerin Liszt's, an. Das erste Musikvereinsconcert brachte den Mendelssohn'schen „Paulus". Hinsichtlich der Ausführung verdient die bis ins Detail fein durchgeführte Auffassung und wirkungsvolle Wiedergabe der schönsten Chöre des ersten Theils, sowie die Ausführung der Tenorpartie durch den Hofsänger Wolters ganz besondere Anerkennung. In dem zweiten Concerte des genannten Vereins wurden die zwei ersten Theile des Weihnachtsoratoriums von Bach, drei gemischte Chöre von B. Schaedel, zwei Männerchöre von Mangold und Esser, die Kreutzersonate von Beethoven und zwei Schubert'sche Lieder zur Aufführung gebracht. Das Weihnachtsoratorium fand, mit Ausnahme weniger Choräle, nicht die werthentsprechende Aufnahme, woran theilweise der Mangel der Mitwirkung eines Orchesters, theils das geringere Eingehen in den

Geist des Musikstücks Seiten der Repräsentanten die Schuld tragen mag. Bei allen übrigen Chören haben wir das Gegentheil des letzterwähnten Mangels als besonderen Vorzug hervorzuheben. Die Violinpartie der Beethoven'schen Sonate hatte Hr. Rupert Becker von Frankfurt, den Clavierpart eine Dame des Vereins übernommen. Den Vortrag der Schubert'schen Lieder durch Hrn. Wolters kann man meisterhaft nennen. Nicht allein seiner durchaus gediegenen Gesangsbildung, welche auf großer musikalischer Befähigung beruht, sondern auch seinem ernsten Streben wird Hr. Wolters mit seinen schönen Stimmmitteln eine gesicherte Zukunft verdanken. Insbesondere muß ihm das hiesige Publicum für die Verbreitung der Kenntniß Schubert'scher und Schumann'scher Lieder, welche derselbe mit rühmenswerther Liberalität in die Concerte und Salons einführte, dankbar sein.

Aus dem Programme des Mangold'schen Concertes, in welchem der erste Theil des „Paulus" wiederholt und außerdem einige Chöre von dem Concertgeber aufgeführt wurden, wollen wir als eine Novität nur das Schumann'sche Es dur-Quintett für Pianoforte und Streichquartett erwähnen. Trotz der Weglassung eines Theiles und des hinsichtlich des Ineinandergreifens und des Anlehnens der einzelnen Instrumente nicht fehlerfreien Vortrags erwarb sich das in seiner Art dem Publicum fremde Musikstück dessen Beifall.

In dem Concerte des erst kürzlich von Weimar zurückgekehrten Frl. Wilhelmine Döring excellirte besonders sie selbst durch den Vortrag der Polonaise von C. M. v. Weber, eines Präludiums mit anschließender Fuge von S. Bach und der Liszt'schen Phantasie „Les Pâtineurs". Bei Anlegung eines künstlerischen Maßstabes müssen wir ein bei der sonstigen Vollendung der Leistung besonders auffallendes zeitweiliges Darüberhinspielen und den hier und da auftretenden Mangel einer compacten abgerundeten Technik rügen. Unser berühmter Contrabassist, Concert-M. August Müller, bewährte sich auch dies Mal wieder als seinem Ruf entsprechender Virtuos. Die Gesangspartien des Concerts waren von Frau Michaelis-Nimbs aus Mannheim, sowie den hiesigen Sängern Becker und Wolters übernommen. Während die beiden Letzteren sich durch den Vortrag Schubert'scher und anderer Lieden allgemeinen Beifall errangen, vermißte man bei Frau Nimbs die frühere Wohltönigkeit und Ausgiebigkeit ihres Organes.

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

R. Leipzig. Das 14. Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses, am 23. Januar, führte uns die königl. Hannöversche Hofopernsängerin Frau Caggiatti-Tettelbach zu, welche mit einer freilich etwas farb- und metallosen Sopranstimme weder durch den Gesang eines Recitativ mit Arie aus „Jessonda" von Spohr, noch auch durch zwei Liedervorträge (Compositionen von Marschner und Meyerbeer) in höherem Sinne befriedigende Leistungen zu bieten vermochte. Für den als Clavierspieler angemeldeten und auf dem Programm genannten Hrn. H. Ehrlich aus Frankfurt a. M. trat Frl. Madeline Schiller aus London, zur Zeit Elèvin des hiesigen Conservatoriums, ein und errang mit dem reizenden G moll-Concert von Mendelssohn, das sie mit anerkennenswerther Fertigkeit — öfters nur allzu hastig — spielte, rauschenden Beifall. Das Bedeutsamste dieses Concerts waren aber die Orchesterwerke — Ouverture zum „Wasserträger" von Cherubini, Concert-Ouverture von Julius Rietz und Robert Schumann's großartige Es dur-Symphonie in fünf Sätzen —, welche, in vorzüglicher Weise ausgeführt, einen sehr befriedigenden Eindruck machten, dem entsprechenden Ausdruck zu verleihen denn auch das Publicum nicht unterließ.

Leipzig. Die Aufführung des Riedel'schen Vereins am 26. Januar brachte in elf Sätzen älterer und neuerer Kirchenmusik viel Gutes, das Hervorragendste davon durch die Vertreter der altdeutschen Kirchenmusik: Heinrich Schütz (fünfstimmige Arie „Also hat Gott die Welt geliebt"), Michael Prätorius (vierstimmiges Weihnachtslied für Soloquartett, halben und ganzen Chor „Quem pastores laudavere") und Johannes Eccard (Weihnachtsfestlied für zwei Chöre a capella „O Freude über Freud"). Diesem an innerem Gehalt ebenbürtig standen die beiden Sätze von Palestrina: „Gaudent in coelis" (Antiphona zu vier Stimmen) und „Ecce quomodo" (Responsorium zu vier Stimmen), namentlich der letztere, der zugleich in seiner Ausführung dies Mal wol die vollendetste Leistung des Vereins war. Der 8. Psalm von Benedetto Marcello (für eine Altstimme und einstimmigen Frauenchor mit Orgelbegleitung), der „späteren venetianischen Schule" angehörig, neigte sich, obschon auch z. B. im ersten Recitativ und anderwärts tief Eindringendes enthaltend, mehr schon der sinnlichen Klangwirkung zu, wogegen das Et incarnatus est und Crucifixus von Cherubini (achtstimmig für zwei Chöre a capella) an einer gewissen Sprödigkeit des Tonsatzes kränkelte, welche die letzte künstlerische Freiheit des Ganzen beeinträchtigte. In Betreff dieses Satzes möchte jedoch Referent sein Urtheil nicht abschließen*). — Nach diesen Sätzen kam noch „religiöse Musik lebender Tonsetzer" zu Gehör: religiöse Cavatine („Wenn auf dunklem Erdenpfade") für eine Altstimme mit Begleitung, Text und Musik von Ferdinand Gleich (Manuscript), ein in Anlage und Haltung jedenfalls gut gelungenes Tonstück, dem Würde zuzusprechen ist; vierstimmiges geistliches Lied („Gieb dich zufrieden") von Christian Fink (Op. 10, 5), sehr anmuthend durch Klangschönheit, sinnig und eigenthümlich zumal in der Schlußwendung des Satzes, die wahrhaft schöpferischem Moment entsprungen; spanisches geistliches Lied („Que producira mi Dios"), componirt für Wechselgesang mit Begleitung von Gustav Flügel (Op. 43, 7), drei Strophen Text mit wechselnder Frage und Antwort, in Tönen wenige Tacte, rein und lauter, zutreffend in Allem, eine kostbare Perle; Psalm 24 („Lobet den Herrn alle Heiden") für zwei Chöre a capella von Robert Franz (Op. 19), in vieler Hinsicht schwungvoll und großartig, ein Hymnus hier und da von Bach'scher Majestät und Herrlichkeit; nur leider dies Mal — nach so viel Vorhergegangenem und bei solch winterlicher Temperatur — auf gutes, fruchtbares Land nicht überall gefallen, weshalb der geehrte Verein um Wiederholung demnächst gebeten sein mag. — Mit dieser Stizzirung des Dargebotenen sei auch diese Aufführung des Vereines in die Annalen eingetragen, ihm zum Lobe, der Zuhörerschaft zu dankbarer Erinnerung. Frl. Lessiak hatte den Solopart übernommen und leistete besonders im Marcello'schen Psalm Vorzügliches; der Sopranpart in dem spanischen geistlichen Liede von G. Flügel wurde von einer Dilettantin brav ausgeführt. Die Orgel spielte Hr. Robert Höpner.

A. Dörffel.

Basel. Der hiesige „Gesangverein" veranstaltete am 27. December vor. J. eine Weihnachtsaufführung, über die ich Ihnen zu berichten mir schon deshalb nicht versagen kann, weil der Thätigkeit dieses Vereins in Ihrer Zeitschrift bisher noch nicht gedacht wurde. Das Programm brachte aus dem 16. Jahrhundert vierstimmiges Weihnachtslied von L. Schröter, achtstimmige Motette auf das Weihnachtsfest von J. Eccard; aus dem 17. Jahrhundert sechsstimmige Motette auf die Geburt Christi von J. Stobäus, vierstimmiger Choral von J. Crüger; aus dem 18. Jahrhundert zweiter Theil des Weihnachtsoratoriums von J. S. Bach; aus dem 19. Jahrhundert erster Theil des Oratoriums „Christus" von Mendelssohn. — Zwischen Nr. 2 und 3 fand sich noch Recitativ und Arie aus dem ersten

*) Wir möchten im Gegentheile diese beiden Sätze aus Cherubini's grossem achtstimmigen Credo zu dessen vorzüglichsten Compositionen zählen.
D. Red.

Theile des Weihnachtsoratoriums: „Nun wird mein liebster Bräutigam" eingefügt. Das Programm ward eingeleitet durch eine passende geschichtliche Auseinandersetzung, welche die Zuhörerschaft auf die einzelnen Nummern gehörig vorbereiten und ihr das Verständniß derselben erleichtern sollte und konnte. Die Ausführung selbst darf eine fast durchweg sehr gelungene genannt werden. Als besonders erfreulich dabei möchte ich herausheben, daß der Gesangverein auf die sonst übliche Zuziehung zahlreicher auswärtiger Künstler — für den vocalen und instrumentalen Theil — dies Mal verzichtet hatte. Nur Hr. Julius Stockhausen, gerade auf Besuch hier anwesend, hatte die Baßsoli im Weihnachtsoratorium gütigst übernommen. Wenn übrigens der Gesangverein die sehr anerkennenswerthe Maßregel einer gegen ehedem bedeutend zu nennenden Ermäßigung des Eintrittspreises künftig festhält und dadurch seine Concerte allgemeiner zugänglich macht; so ist gewiß zu hoffen, daß auch die großen Meister früherer Jahrhunderte von den hiesigen Kunstfreunden nach und nach werden besser verstanden und angemessener gewürdigt werden. Jedenfalls zeigte die am 27. December wirklich überfüllte ansehnliche Kirche zu St. Martin, daß es in Basel nicht an lebendiger Theilnahme fehlt dem edeln Streben des „Gesangvereines" gegenüber, welcher sich vorzugsweise die Pflege geistlicher Musik angelegen sein läßt.

Dr. Ernst Hauschild.

Berlin. Noch nie hatten wir seit Jahren eine so stille Concertzeit, wie die letzte Hälfte des Januar sie uns brachte. Am 20. fand die dritte Soirée für Kammermusik der HH. Zimmermann und Jul. Stahlknecht statt. Ein Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncell (Manuscript, Adur) von Adolf Stahlknecht, von den HH. Zimmermann, Rammelsberg, Richter und Jul. Stahlknecht gespielt, fand Beifall. Fast durchweg im Haydn'schen Styl componirt, schillert es doch auch zu öfters Weber-Wagnerisch. Der Finalsatz kennzeichnet durch seine contrapunctische Arbeit den tüchtigen Musiker. Franz Schubert's Es dur-Trio Op. 100, von den HH. Gustav Schumann, Zimmermann und Jul. Stahlknecht vorzüglich und unter großem Beifall ausgeführt, hätten wir gern ganz, d. h. ohne mehrfache, bedeutende und nicht immer gut gewählte Streichungen gehört. Beethoven's großes F dur-Quartett Op. 59 machte den Schluß. — Am 26. Januar fand endlich im königl. Opernhause das große Monstregesangsconcert der Berliner Männergesangvereine zum Besten „der preußischen Flotte zum Schutze der deutschen Küsten" unter Capell-M. Taubert's Leitung statt. Fr. Mücke's Salvum fac regem, Liebesfreiheit von Marschner, „Der frohe Wandersmann" und „Der Jäger Abschied" von Mendelssohn, Thürmer- und Matrosenlied von Taubert, Jägerchor aus „Euryanthe" (mit Begleitung von acht Waldhörnern, Baßposaune und Tuba), „Blücher am Rhein" von Reissiger und „Des Deutschen Vaterland" von Reichardt wurden theils a capella, theils mit Orchester-, theils mit Hornmusikbegleitung vorgetragen. Die 1500 Sänger nahmen, wie festgemauert, den ganzen großen Bühnenraum ein, welcher an seiner hinteren Front eine sehr schöne Flottendecoration hatte. Im Ganzen gingen die Gesänge unter Taubert's umsichtiger Leitung meist gut und verfehlten auch theilweise unter den gegebenen Verhältnissen nicht ihre beabsichtigte Wirkung. Die meisten dieser Gesänge mußten unter rauschendem Beifalle da capo gesungen werden. Taubert's „Matrosenlied" ist eine sehr schwungvolle Composition mit wirkungsvoller Orchesterbegleitung; es mußte auch da capo gesungen werden. Der Sologesang der Damen Köster und de Ahna, wie die meist löbliche Vorführung der Weber'schen Jubelouverture und der Beethoven'schen Egmont-Ouverture wurden ebenfalls sehr beifällig aufgenommen. Th. Rode.

Regensburg. Am 16. d. Mts. veranstaltete Eduard Graf Du Moulin, früher Schüler des Stern'schen Conservatoriums in Berlin und dann des Dr. Hauptmann in Leipzig, eine musikalische Soirée vor eingeladenen Zuhörern, in welcher er von Frl. Lina Meyer, Opernsängerin am hiesigen Theater, sowie den HH. Beer (Violine), Ott (Viola), Pfeiffer (Violoncell) und Dittrich (Pianoforte) unterstützt wurde. Das Programm, dessen Nummern größtentheils dem zahlreich versammelten Publicum neu waren, eröffnete R. Schumann's Es dur-Quintett. Diesem folgten zwei Lieder des Concertgebers, von Frl. Meyer mit tiefem Verständnisse gesungen; die Sonata appassionata, vom Concertgeber vorgetragen; zwei Lieder von R. Schumann und „Loreley" von Liszt; zuletzt dessen „Préludes", für zwei Pianofortes arrangirt. Die Versammlung, der Elite der hiesigen Gesellschaft angehörend, nahm sämmtliche Piècen mit warmem Interesse auf und lohnte die Ausführenden durch reichen Beifall. Wie wir erfahren, beabsichtigt übrigens Graf Du Moulin, in nicht ferner Zeit ein Orchesterconcert zu geben, in welchem er, wie in der Soirée, ausschließlich Werke der Neuzeit zur Aufführung bringen will.

z.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Jean Becker trat jüngst im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater zu Berlin auf und concertirte am 27. d. Mts. zu Breslau.

Frl. Marie Gärtner, herzogl. Gothaische Hofpianistin, welche kürzlich in einem Hofconcert zu Löwenberg auftrat, hat zuletzt auch in Concerten zu Kopenhagen — in zwei Hofconcerten und im Theater —, in Kiel, Hamburg und Hannover sich hören lassen und wird in nächster Zeit Schwerin, Rostock, Stralsund, Danzig, Berlin, Breslau, Posen und später auch Petersburg besuchen.

Am Pester Nationaltheater, wo augenblicklich Wachtel neue Triumphe feiert, wird demnächst Frau Rosa Csillag gastiren. Die Intendantur reflectirt als Ersatz für die abgehende Frau v. Hallosy auf Frl. Brenner in Prag.

Musikfeste, Aufführungen. In einem Hofconcert zu Berlin am 23. d. Mts. gelangten unter Meyerbeer's Direction u. A. zur Aufführung: Walzerarie aus Gounod's „Faust", gesungen von Frl. Lucca; Introduction und Hochzeitschor aus „Lohengrin"; Meditation über ein Präludium von S. Bach mit obligater Violine von Gounod, gesungen von Frau Köster, begleitet von Jean Becker.

In dem Concerte der „vaterländischen Gesellschaft" zu Berlin am 23. Januar wirkten im gesanglichen Theile des Programmes Frl. Corner aus Wien und Hofopernsänger Stiegele aus München mit. Dr. Julius Alsleben spielte ein Salonstück eigener Composition und mit Dr. Herm. Zopff ein von diesem componirtes großes Concert für zwei Pianofortes und Orchester. Das letztere war, nach der N. Pr. Z., „durch seine ebenso glänzende als zart melodiöse Gestaltung von bedeutender Wirkung und erwarb sich den reichsten Beifall."

Ein Concert der fürstl. Hohenzollernschen Capelle zu Löwenberg am 23. d. Mts. brachte folgendes Programm: C dur-Symphonie von R. Schumann, „Prometheus" von Liszt, zwei Gesänge für gemischten Chor von M. Seifriz, zwei Chöre aus „Tannhäuser" und „Lohengrin", Phantasie für die Violine, componirt und vorgetragen von Hrn. Huber.

Am 14. d. Mts. kam in Cöln Schumann's Faustmusik vollständig zur Aufführung; die Faustpartie sang Stockhausen Also gelangt auch noch im Gürzenich die „gemeine Sinnlichkeit", welche ein Kritiker am Rhein in Schumann's Werken entdeckt, zu Ehren.

Die zweite Matinée für Pianofortemusik des Hrn. Aug. Buhl in Frankfurt a. M. fand am 26. d. Mts. unter Mitwirkung des Frl. v. Pfeilschifter aus Darmstadt und des Frl. Marie Halbreiter statt; in der ersten Matinée hatte Frl. Friederike Gollmick mitgewirkt.

Am 2. Februar begeht der „Musikverein" zu Worms sein funfzigjähriges Jubiläum und wird an diesem Tage Schumann's „Pilgerfahrt der Rose" zur Aufführung bringen.

In Bautzen wurde am 17. d. Mts. ein neues Orgelwerk vom Orgelbauer Kohl daselbst durch Hoforganist Joh. Schneider aus Dresden eingeweiht. Derselbe spielte u. A. Halleluja aus Händel's „Messias" und eine variirte Durchführung des Chorales „Jesus meine Zuversicht."

Am dritten Productionsabende des Dresdner Tonkünstlervereins gelangten Quintett für Pianoforte und Streichinstrumente von P. Grädener, Septett für Blaseinstrumente von C. Eisner und Octett von Mendelssohn zur Aufführung.

Das deutsche Theater in Paris unter Direction der Frau Ida Brüning-Schuselka veranstaltete neulich eine Soirée, in welcher mit großem Beifall u. A. Mendelssohn's Duette „Wie kann ich froh und lustig sein" und „Wasserfahrt" sowie Liszt's „Loreley", von Frau Brüning gesungen, vorgetragen wurden.

Neue und neueinstudirte Opern. Am Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater zu Berlin wurde R. Genée's Operette „Der Musikfeind" beifällig aufgenommen.

In Gotha ist eine Oper „Anna von Bretagne" des Grafen Franz v. Gatterburg zu Salzburg zur Aufführung angenommen worden.

Gounod's „Faust" ist in München mit großem Erfolge in Scene gegangen.

In Nürnberg gelangte am 13. d. Mts. eine Oper des dortigen Capell-M. J. F. Dupont, „Bianca Siffredi" betitelt, zur Aufführung.

An dem Casseler Hoftheater stehen in nächster Aussicht: „Aloise", Oper von Maurer, „Templer und Jüdin" und „Jessonda".

Am Théâtre lyrique in Paris ist eine Oper „Zamphira" von Jul. Beer, dem Neffen Meyerbeer's, in Vorbereitung.

Auszeichnungen, Beförderungen. Militairmusik-Dir. Carl Zabel in Braunschweig ist zum Musikdirector am dortigen Hoftheater ernannt worden.

A. Jaell hat vom Herzog von Meiningen die dem Sachsen-Ernestinischen Hausorden affiliirte goldene Medaille verliehen erhalten.

Vermischtes.

Die „Lausitzer Zeitung" fordert auf, an Marschner's Geburtshause zu Zittau (in der Fleischergasse) eine Gedenktafel anzubringen, wie eine solche das Geburtshaus R. Schumann's in Zwickau und das Friedrich Schneider's in Waltersdorf ziert.

Das fünfte mittelrheinische Musikfest wird im Sommer dieses Jahres zu Darmstadt abgehalten werden, und hat der Großherzog die Benutzung des Hoftheaters für die musikalischen Aufführungen bereits bewilligt.

H. v. Kreißle's Biographie Franz Schubert's erscheint demnächst in zweiter Auflage.

Pasdeloup in Paris hat von den Mitgliedern seines Orchesters einen Becher aus getriebenem Silber mit den Namen der Spender erhalten.

Im böhmischen Museum zu Prag sind jetzt altböhmische merkwürdige Musikinstrumente aufgestellt, welche neulich auf einem Kirchboden zu Neuhaus aufgefunden wurden. Diese Instrumente bestehen aus einem Stimmwerk von Bombards oder sogenannten Pommern, einem Stimmwerk von sogenannten Sordunen oder Dulcianen oder Basanellis, dann einem an den antiken Lituus erinnernden Krummhorn oder Storto. Ein ganz besonderes Schaustück ist der Contrabaßpommer von der ansehnlichen Länge von neun Fuß. Dieses Riesenin[illegible]strument gehört ganz gewiß dem Anfang des 16. oder Ende des 15. Jahrhunderts an. Denn im Jahre 1539 fing sich unser jetziges Fagott bereits zu verbreiten an, welches der Domherr Afrainio zu Ferrara erfand, um dieses schwer practicable Riesenbombardon entbehrlich zu machen. Es sollte die höchste Sorgfalt auf Erhaltung alter Instrumente, die sich noch irgendwo vorfinden, verwendet werden; denn leider hat die fahrlässige Zerstörung derselben bewirkt, daß wir von manchen Instrumenten, die noch im vorigen Jahrhunderte gebräuchlich waren und z. B. noch von J. S. Bach angewendet wurden, kaum eine bestimmte Vorstellung und noch weniger ein Exemplar besitzen.

Der „Breslauer Zeitung" entlehnen wir nachfolgende biographische Notizen über den Componisten der Oper „Faust und Margarethe". Felix Carl Gounod ist geboren zu Paris am 17. Juni 1818; er studirte die Harmonie unter Reicha, Lesueur und Halevy und erhielt einen zweiten Preis 1837, hierauf den großen Preis der Composition 1839 und verweilte bis 1843 in Italien. Seine Vorliebe für Kirchenmusik veranlaßte ihn, die Villa Medicis zu verlassen, um in das Seminar zu Rom einzutreten, und er dachte sogar daran, sich zum Priester weihen zu lassen. Nach seiner Rückkehr nach Paris war er während sechs Jahren als Capellmeister bei der Kirche der fremden Missionen beschäftigt. Er trat dort zuerst mit seinen Compositionen hervor. Einen bemerkenswerthen Erfolg hatte ein Hochamt, welches bei St. Eustache 1840 aufgeführt wurde. Im folgenden Jahre öffnete sich ihm die Große Oper, und durch die einflußreiche Vermittelung der Frau Pauline Viardot-Garcia wurden dort die meisten seiner Werke aufgeführt. 1847 hatte er sich mit der Tochter des Pianisten Zimmermann vermählt, und 1852 erfolgte seine Ernennung zum Vorstande der Gesanglehrerschule (Orpheon) in Paris. 1857 wurde er mit dem Kreuze der Ehrenlegion geschmückt. Seine bedeutenderen Compositionen sind: 1850 Musik zu „Sappho", lyrisches Drama in drei Acten; im Juni 1852 die Chöre zu „Ulysses" von Ponsard, welche wesentlich zum großen Erfolge dieser Tragödie beitrugen; 1854 „Die blutige Nonne", Oper in fünf Acten; 1850 eine Symphonie, „Die Königin der Apostel" betitelt; 1855 und 1856 zwei andere Symphonien; dann die Cantate, welche bei Gelegenheit der Ankunft der Königin von England in Paris gesungen wurde. Im Jahre 1850 wurde im Théâtre lyrique seine Oper „Der Arzt wider Willen" gegeben, später „Faust". Endlich wird in wenigen Tagen die kaiserliche Musikakademie seine neueste Oper „Die Königin von Saba" aufführen.

Einem Artikel Etienne Jean Delecluze's im „Journal des Débats" entnehmen wir nachfolgende interessante Details über die jetzigen Pariser Musikzustände: „Zahlreiche Symptome verkünden eine Rückkehr zum guten Geschmack. Seit mehreren Jahren hat die lange Zeit vernachlässigte Kammermusik die Gunst des Salons wieder gewonnen; und, Dank den Pasdeloup'schen Volksconcerten, ist sie auch dem großen Publicum aufs Neue zugänglich geworden und führt dem Circus der Champs-Elysées außerordentlich zahlreiche Besucher aus allen Classen der Gesellschaft zu. Es gelangt daselbst nur classische Musik von Haydn, Mozart und Beethoven zur Aufführung, und das ganze Auditorium, selbst Diejenigen, welche, nach ihren bisherigen Neigungen zu schließen, für die Werke so erhabener und keuscher Meister die geringste Empfänglichkeit zu besitzen scheinen, hören jene mit einem heiligen Stillschweigen an, welches Zeugniß von dem wahren Genusse und der gewaltigen Wirkung dieser Musik ablegt..... Der unbegrenzte Erfolg der Pasdeloup'schen Concerte entzückt mich um so mehr, weil ich fest überzeugt bin, daß, wenn man auch anderwärts an Stelle der lärmenden und tobenden Musik, die wir jetzt auf unseren großen Theater anhören müssen, Compositionen wirklich großer Meister vorzuführen sich entschließen wollte, in allerkürzester Zeit auch der Theil des Publicums zu einem gesunden umgewandelt sein würde, der sich jetzt noch nicht über die roheste Sinnlichkeit zu erheben vermag..... Im Conservatoire waren es doch nur immer einige wenige Glückliche, welchen allsonntäglich zur Läuterung ihres Geschmackes Gelegenheit geboten wurde; in dem weiten Raume des Circus auf den Champs-Elysées können aber Arme wie Reiche in Menge zu gemeinschaftlichem Genusse zusammenkommen, und schon sagt man, daß auch hier der Platz nicht lange mehr ausreichend sein werde."

LITERARISCHE ANZEIGEN.

Aus dem Verlage von **C. Merseburger** in *Leipzig* wird empfohlen und ist durch jede Buch- oder Musikhandlung zu beziehen:

Brähmig, Liederstrauss für Töchterschulen. 2. Auflage 3 Hefte. 10½ Ngr.

————, Arion. Sammlung ein- und zweistimmiger Lieder und Gesänge mit leichter Pianoforte-Begleitung. 10 Ngr.

Brauer, Praktische Elementar-Pianoforte-Schule. 9. Aufl. 1 Thlr.

————, Der Pianoforte-Schüler. Eine neue Elementar-Schule. Heft I. (3. Aufl.), II. (2. Aufl.), III. à 1 Thlr.

————, Musikalischer Jugendfreund. Heft I. II. à 15 Ngr.

Frank, Taschenbüchlein des Musikers. Zwei Bändchen. 3. Aufl. 10½ Ngr.

Hentschel, Evang. Choralbuch mit Zwischenspielen. 4. Aufl. 2 Thlr.

Hoppe, Der erste Unterricht im Violinspiel. 9 Ngr.

Widmann, Kleine Gesanglehre für Schulen. 3. Aufl. 4 Ngr.

————, Harmonielehre. 10 Ngr.

————, Generalbassübungen. 15 Ngr.

————, Lieder für Schule und Leben. 3 Hefte. 9½ Ngr.

Euterpe, Eine Musikzeitschrift. 1862. 1 Thlr.

Im Verlage von **C. F. KAHNT** in *Leipzig* ist erschienen:

Baumfelder, F., Op. 30. Jugend-Album. 40 kleine Stücke f. Pfte. 2½ Thlr.

Brauer, F., Op. 14. Jugendfreuden. Sechs Sonatinen f. Pfte. zu 4 Händen. No. 1—4. à 12½ Ngr.

Brunner, C. T., Op. 386. Die Schule der Geläufigkeit. Kleine melodische Uebungsstücke f. Pfte. Heft 1—4 à 15 Ngr.

Fritze, W., Op. 1. Fünf Clavierstücke. 20 Ngr.

Grützmacher, F., Op. 50. Drei Lieder f. 1 St. m. Vcllc. od. Violine m. Pfte. No. 1, 2 à 15 Ngr. No. 3. 22½ Ngr.

Handrock, J., Op. 24. Polonaise f. Pfte. 17½ Ngr.

————, Op. 26. Etude de Salon p. Pfte. 12½ Ngr.

————, Op. 27. Nocturne p. Pfte. 15 Ngr.

————, Op. 30. Wanderlust. Clavierstück. 12½ Ngr.

Knorr, J., Führer auf dem Felde der Clavierunterrichts-Literatur. 10 Ngr.

Kullak, A., Op. 35. Repos d'Amour. Cantabile p. Pfte. 12½ Ngr.

Listzt, F., Pastorale. Schnitter-Chor aus dem entfesselten Prometheus f. Pfte. 17½ Ngr.; f. Pfte. zu 4 Händen 25 Ngr.

Pflughaupt, R., Op. 10. Valse-Caprice p. Pfte. 22½ Ngr.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 7. Februar 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Mathew Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 6.

Sechsundfunfzigster Band.

H. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Die Entstehung und weitere Ausbildung der Tasteninstrumente (Schluß). — Recensionen: Floboard Geyer, Musikalische Compositionslehre. — Aus Darmstadt (Schluß). — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes. — Literarische Anzeigen.

Die Entstehung und weitere Ausbildung der Tasteninstrumente.

Nebst einem Anhang über den Fingersatz des 16., 17. und 18. Jahrhunderts.

Von

Rob. Eitner.

(Schluß.)

Während diese seltsamen Erfindungen bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts hinein reichten, hatten zwei Männer, Schröter und Silbermann, den Tasteninstrumenten bereits eine Mechanik gegeben, welche sich im Wesentlichen wenig von unserer jetzigen unterscheidet. Christoph Gottlieb Schröter, Componist und Organist in Nordhausen (1699—1782), erfand 1717 statt der Kiele und Tangenten den Anschlag mit Hämmerchen. Er nannte seine Erfindung Fortepiano, da man nach Belieben stark und schwach darauf spielen konnte. 1763 gab er eine Schrift darüber heraus: „Umständliche Beschreibung eines neu erfundenen Clavierinstruments, auf welchem man in unterschiedlichen Graden stark und schwach spielen kann." Diese Erfindung, die Saiten durch Hämmer anzuschlagen, sollen zu derselben Zeit noch zwei andere Männer: Bartolo Christofali, ein Florentiner, 1711 oder 1720, und Marius 1716 in Paris gemacht haben. Der Erstere nannte sein Instrument Cembalo martelleti; es soll besser und vollständiger gewesen sein, wie das Schröter's, doch habe ich nirgends etwas Genaueres darüber finden können. Marius nannte das seinige Clavecin à maillets. Diese gleichzeitigen Erfindungen gaben Veranlassung zu vielem Streite über das Prioritätsrecht. Wir dürfen wol, da wir Nichts über die weitere Ausbildung der eben erwähnten Instrumente hören, Schröter sein Verdienst als erstem Erfinder ungeschmälert überlassen. Leider besaß er nicht die zur praktischen Ausführung seiner Erfindung erforderlichen Mittel, und er überließ dieselbe dem berühmten Orgelbauer Gottfried Silbermann in Freiberg (1683—1753), welcher sich derselben mit großem Fleiße annahm. Adlung giebt in seiner Musica mechanica 1768 eine genauere Abbildung dieser Mechanik. Sie hat viel Aehnlichkeit mit der jetzigen englischen, welche eigentlich nur eine Verbesserung jener ist. Der Hammer saß auf einer Querleiste und wurde durch eine Zunge, welche auf der Taste befestigt war, in die Höhe gestoßen; um ihn beweglicher zu machen, ließ er denselben auf einem Rädchen gehen, doch machte dies die Spielart sehr schwerfällig. Der Hammerkopf war mit starkem Elendsleder überzogen. 1721 zeigte Silbermann das erste Fortepiano Seb. Bach; doch dieser tadelte es, weil es sich zu schwer spiele, auch die Höhe zu schwach sei. Silbermann überwarf sich zwar deshalb mit Bach, doch suchte er die gerügten Mängel zu beseitigen und legte es darauf dem sächsischen Hofe vor, wo es großen Beifall fand. Friedrich der Große war ein eifriger Unterstützer Silbermann's; er zahlte ihm für ein Fortepiano 600 bis 700 Thaler.

Die erste Form der Fortepianos war die des Claviers; erst später gab ihm Silbermann die des Flügels. Doch war es länger und spitziger als jetzt und hatte einen Tonumfang von nur 4 Octaven. Die ersten Fortepianos sollen keine Dämpfung besessen haben, obgleich Adlung schreibt: „Der Ton muß auch wieder verschwinden, weil jede Hebe (die Leiste, welche von der verlängerten Taste im rechten Winkel durch die Saiten geht) ein Schwänzchen hat und auf demselben nach der Reihe ein Register von Springerchen befindlich ist, die nach ihrem Gebrauch Dämpfer genannt werden könnten. Sobald der Griff geschehen, berühren diese die Saiten mit dem Tuche, welches sie auf der Spitze haben, und verhindern das Nachzittern." Adlung hat es selbst nie gesehen; er schreibt es nur nach, wie er gesteht. Erst 1765 erfand Lenker in Rudolstadt die Dämpfung; Genaueres darüber findet sich nicht. Später gab ein Irländer einen anderen Mechanismus an, welcher sehr lange die irische Dämpfung genannt wurde.

Nach Silbermann's Tode verschwand die von ihm eingeführte Mechanik aus Deutschland und wurde von Zumpe 1760 in England eingeführt, von wo sie später verbessert als englische Mechanik sich wieder in Deutschland einbürgerte.

Der schon genannte Joh. Andreas Stein zu Augsburg, ein Schüler Silbermann's, nahm neben seinen eige-

nen wunderlichen Erfindungen auch den Hammeranschlag auf; doch verwarf er die Stoßzungenmechanik. Er drehte den Hammer um, setzte ihn in eine Messingkapsel direct auf die Taste und erfand die Auslösung und den Fänger; anstatt der Elendshaut nahm er weiches Leder. Seine Mechanik hat sich als die Deutsche oder Wiener bis heute erhalten. Mozart schreibt seinem Vater aus Augsburg 1777: „Nun muß ich gleich bey die Steinischen Pianoforte anfangen. Ehe ich noch vom Stein seiner Arbeit etwas gesehen habe, waren mir die Späthischen Claviere die liebsten, nun aber muß ich den Steinischen den Vorzug lassen; denn sie dämpfen noch viel besser, als die Regensburger. Wenn ich stark anschlage, ich mag den Finger liegen lassen oder aufheben, so ist halt der Ton in dem Augenblick vorbey, da ich ihn hören ließ. Ich mag auf die Claves kommen, wie ich will, so wird der Ton immer gleich seyn, er wird nicht schebern, er wird nicht stärker, nicht schwächer gehen, oder gar ausbleiben; mit einem Worte, es ist Alles gleich. Es ist wahr, er giebt so ein Pianoforte nicht unter 300 Gulden, aber seine Mühe und Fleiß, die er anwendet, ist nicht zu bezahlen. Seine Instrumente haben besonders das vor anderen eigen, daß sie mit Auslösung gemacht sind, da giebt sich der Hundertste nicht damit ab; aber ohne Auslösung ist es halt nicht möglich, daß ein Pianoforte nicht schebere oder nachklinge. Seine Hämmerl, wenn man die Claves anspielt, fallen in dem Augenblick, da sie an die Saiten hinaufspringen, wieder herab, mag man die Claves liegen lassen oder aus lassen. Die Machine, wo man mit dem Knie drückt, ist auch bey ihm besser gemacht, als bei den Anderen. Ich darf es kaum anrühren, so geht es schon; und sobald man das Knie nur ein wenig wegthut, so hört man nicht den mindesten Nachklang."

Die Stein'schen Pianofortes hießen lange Zeit „Mozartflügel", ihr Umfang ging vom Contra F bis zum f. Nach Stein's Tode (1792) führte seine Tochter, Nanette, eine geschickte Clavierspielerin, das Geschäft weiter fort. Im Jahre 1794 verheirathete sie sich mit dem Musiker Andreas Streicher, dem bekannten Freunde Schiller's, und verlegte das Geschäft nach Wien. Streicher lebte Anfangs ganz seiner Kunst und überließ die Besorgung des Geschäfts seiner Frau; doch dies nahm einen solchen Aufschwung, daß er sich nicht mehr länger davon zurückziehen konnte, und so haben wir ihm hauptsächlich die feinere Ausbildung der Pianofortes zu verdanken. 1802 bis 1803 erfand er den verbesserten Anschlag von oben, womit schon früher von Anderen Versuche gemacht worden waren.

Einzelne Vervollkommnungen der Pianofortes verdanken wir noch den Gebrüder Wagener in Schmiedefeld, welche 1764 den Pianozug, jetzt Verschiebung genannt, erfanden. — J. C. Bulla verfertigte 1790 den Pedaltritt für den Fuß, um die Dämpfung leichter auf und ab zu heben. — Pape wandte im Anfang dieses Jahrhunderts als Belegung der Hammerköpfe, anstatt des Leders, Filz an. — Der Engländer Stodart suchte durch die Eisenspreizung der Stimmung größere Dauer zu geben.

Von Deutschland aus verbreitete sich das Pianoforte schnell über ganz Europa, und Deutsche errichteten in Paris und London ihre Werkstätten. Vor Allen verdienen die Gebrüder Erhard (jetzt Erard geschrieben) aus Straßburg erwähnt zu werden, welche 1770 oder 1780 in Paris eine Fabrik errichteten und 1794 auch in London ihr Geschäft eröffneten. Besonders Sebastian, der Oheim des berühmten Pierre, zeichnete sich durch die Erfindung des double échappement, doppelte Auslösung, aus (1833).

Es konnte nicht fehlen, daß man auch bei der Verbesserung ins Extrem gerieth und sich zwecklosen Spielereien widmete. Daniel Schubart erzählt mit vieler Anerkennung, daß sich oft zehn, zwölf bis zwanzig Züge unter dem Fortepiano befinden, welche man mit dem Knie drücken konnte, um darauf die Töne der Flöte, Geige, Fagott, Glockenspiel, Pauke u. s. w. nachzuahmen. Man wundert sich, wie Männer von Geschmack an solchen Spielereien Gefallen finden und sie als etwas Schätzenswerthes aufstellen konnten, anstatt sie zu verwerfen und zu bekämpfen.

Die Hammermechanik wurde nicht nur auf die Flügelform angewendet, sondern verbreitete sich auch bald auf alle anderen Formen der Tasteninstrumente. Carl Lemme in Braunschweig verfertigte 1780 Fortepianos in der Clavierform; ebenso wandte schon 1742 H. Nik. Gerber den Hammeranschlag im Clavicytherium an und gab ihm den Namen Cabinetsflügel. Joh. Schmidt 1757 und Andr. Streicher 1824 suchten diese Form ebenfalls zu verbessern und nannten sie aufrechtstehende Fortepianos. Die Engländer cultivirten diese Form am Meisten und verfertigten sie in drei Formaten: große Form Cabinet, kleine Form Cottage und kleinste Form Piccolo.

Schon 1809 versuchte Wornum die Kürze der Saiten durch eine schräge Lage zu verlängern. H. Pape führte den Cabinetsflügel 1815 in Frankreich ein und nannte ihn Pianino, welches wieder von Ignace Pleyel und Kalkbrenner 1833 vervollkommnet wurde.

Die technische Ausübung des Clavierspiels hielt mit den verschiedenen Stadien der Ausbildung und Vervollkommnung der Tasteninstrumente gleichen Schritt. Ein einfaches, getragenes Spiel ohne große harmonische Fülle und schwierige Passagen war den damaligen Kunstansichten entsprechend. Dabei bediente man sich einer Handhaltung und eines Fingersatzes, welcher uns in Bezug auf ihre Unzweckmäßigkeit, oft auch Ungeschicklichkeit, äußerst seltsam erscheinen. Der Daumen wurde nur bei Octavenspannungen benutzt, sonst ließ man ihn unter die Tasten herabhängen; ebenso selten benutzte man den 5. Finger, während man die mittelsten drei Finger ausgestreckt hielt und mit ihnen auf den Tasten herumschlüpfte. Der älteste Schriftsteller, welcher uns darüber Nachrichten giebt, ist der schon mehrfach erwähnte Ammerbach (1571).

Er schreibt den Fingersatz der Tonleiter so vor:

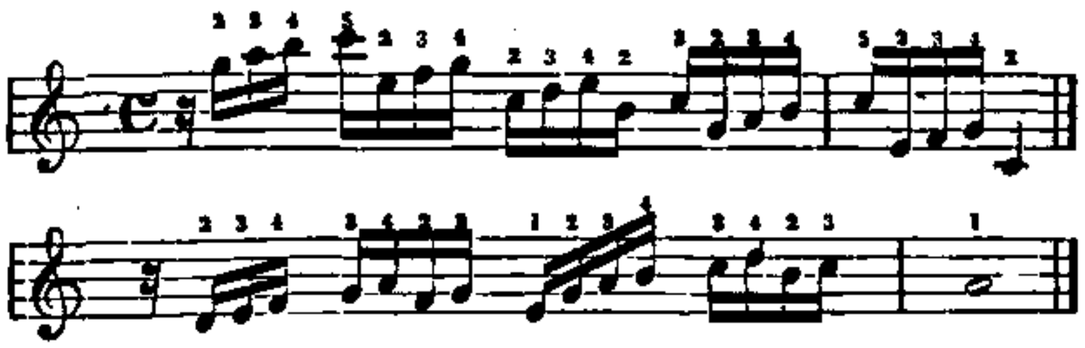
	f	g	a	b	c	d	e	f,	f	e	d	c	b	a	g	f.
rechte Hand:	2	3	2	3	2	3	2	3,	4	3	2	3	2	3	2	3.
linke Hand:	4	3	2	1	4	3	2	1,	2	3	2	3	2	3	2	3.

Diesen Fingersatz findet man bis ins Jahr 1730 und weiter hinaus ziemlich unverändert. Daniel Speer giebt im musikalischen Kleeblatt 1697 folgenden Fingersatz an:

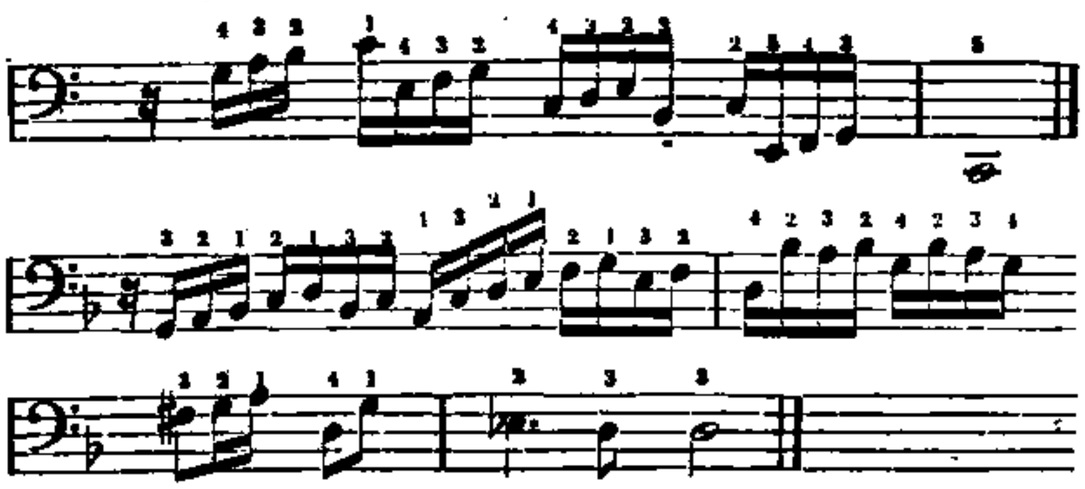
	c	d	e	f	g	a	h	c,	c	h	a	g	f	e	d	c.
rechte Hand:	3	4	3	4	3	4	3	4,	2	3	2	3	2	3	2	3.
linke Hand:	2	3	2	3	2	3	2	3,	3	4	3	4	3	4	3	4.

In einem anderen gleichzeitigen Werke finden wir folgende Fingerübung:

rechte Hand:



linke Hand:



Obgleich nun im 18. Jahrhundert die ersten berühmten Clavierspieler Domenico Scarlatti, 1683—1757 (?), ein Neapolitaner, Fr. Couperin, ein Franzose, Th. Muffat, Fr. Händel 1685—1759, Joh. Mattheson 1681—1764 auftraten, so erlitt doch der Fingersatz keine wesentliche Verbesserung. Mattheson lehrt in seiner Generalbaßschule von 1735 in folgender Weise:

	c	d	e	f	g	a	h	c	d	e	f	g	a	h	c.
rechte Hand:	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	5.
linke Hand:	3	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1.

	c	h	a	g	f	e	d	c	h	a	g	f	e	d	c.
rechte Hand:	5	4	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	1.
linke Hand:	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	4.

Auch B. C. Maier schreibt ihn im Musik-Saal 1741 ähnlich vor; doch Lorenz Milzer scheint schon von den Intentionen Seb. Bach's geleitet worden zu sein und giebt den Fingersatz 1740 in seiner musikalischen Bibliothek so an:

	c	d	e	f	g	a	h	c,	c	h	a	g	f	e	d	c.
rechte Hand:	1	2	3	1	2	3	4	5,	5	4	3	2	1	3	2	1.
linke Hand:	5	4	3	2	1	3	2	1,	1	2	3	1	2	3	4	5.

Doch bei As dur und anderen Tonleitern mit mehr Vorzeichnung fällt er einerseits in den alten Fehler des Uebersetzens des vierten Fingers über den zweiten oder dritten zurück, andererseits aber wendet er den Daumen auch auf Obertasten an, z. B.:

	as	b	c	des	es	f	g	as,	as	g	f	es	des	c	b	as.
linke Hand:	5	4	3	2	4	3	2	1,	1	2	3	4	2	3	4	5.

Seb. Bach (1685—1750) erzählt, daß er in seiner Jugend große Clavierspieler nur bei Spannungen den Daumen gebrauchen sah. Doch ihm konnte dies bei seiner natürlichen musikalischen Befähigung nicht genügen; er gab der Hand die richtige Haltung und dadurch jedem Finger seine naturgemäße Anwendung. Die unbewegliche Haltung und die Wölbung der Hand beim Spiel wurde allein durch ihn im 18. Jahrhundert maßgebend, welche in Mozart und Hummel und Anderen ihre höchste Ausbildung erreichte, während durch Clementi am Ende des 18. Jahrhunderts das höhere Heben der Finger und das Werfen der Hände gebräuchlich wurde. Wie weit Seb. Bach das Alte verwarf, ist schwer festzusetzen, da seine Söhne das Uebersetzen des 4. über den 3. Finger noch selbst gebrauchten. Doch von der Mitte des 18. Jahrhunderts an bricht sich der richtige Gebrauch des Daumens immer mehr Bahn.

Marpurg stellt den Fingersatz 1765 schon ganz ähnlich dem unserigen auf; das Uebersetzen von 3 4, 3 4 zwar wendet er noch an, doch nur ausnahmsweise. 4 5, 4 5 verwirft er, im Nothfall läßt er noch 2 4, 2 4 zu; 2 3, 2 3 hält er für sehr bequem. — Ph. Em. Bach verwirft in seiner Anleitung zum Clavierspielen 1780 das Uebersetzen des 2. Fingers über den 3. und des 3. über den 2., doch 3 4, 3 4 läßt er gebrauchen und spielt auch selbst so. Unter Anderem sagt er auch: „man muß mit krummen Fingern und schlaffen Nerven spielen." — G. Türk schlägt den Fingersatz 1789 in C dur noch so vor: rechte Hand 1 2 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4, herab: 5 4 3 2 1 2 1 2 1 2 1 2. Er sagt: „Friedemann Bach spielte einzelne Läufe mit diesem Fingersatz mit bewundernswürdiger Fertigkeit;" doch gesteht er selbst, daß jener viel Uebung erfordert. — Das Untersetzen nach der Obertaste war auch zu dieser Zeit noch nicht feststehendes Gesetz geworden; man wandte ihn oft an der unpassendsten Stelle an, wie Schulen aus dieser Zeit hinlänglich beweisen. Wie groß die Rathlosigkeit selbst unter den gebildetesten Dilettanten noch Ende des vorigen Jahrhunderts war, beweist uns ein Ausspruch Schubart's, welcher in seiner Aesthetik ein Mal ausruft: „Hätten doch Bach und Vogler den Fingersatz bei ihren Werken bemerkt!"

Eine durchgreifende Umgestaltung des Fingersatzes ist erst den Männern Mozart, Hummel, Clementi, Vogler, Czerny, Wölfl, Steibelt, Kalkbrenner und Anderen gelungen; ihnen verdanken wir es hauptsächlich, daß sich die neue Anschauungsweise endlich Bahn brach, durch welche der neuesten Technik die Wege zu ihren immensen Leistungen geebnet wurden.

Bücher, Zeitschriften.

Flodoard Geyer, Musikalische Compositionslehre in drei Theilen. Erster Theil: Das elementare Gebiet. Berlin 1862. A. Vogel & Co. Preis 2 Thlr.

Der Verfasser, königl. Professor der Musik in Berlin, hat bei Abfassung dieses Werkes vorzugsweise und zunächst an seine Schüler gedacht und wol nicht mit Unrecht geglaubt, daß ein Werk, welches ihnen frommt, auch für Andere brauchbar sein werde. So gab er denn seine Arbeit in Druck.

Sie ist eine ehrenwerthe. Will man aber von neu hinzukommenden Lehrbüchern in eine schon sehr reiche Literatur, als Grund ihres Erscheinens, auch etwas Neues haben, so ist des Neuen in diesem ersten Bande nicht viel und nichts Wesentliches. Vom alten Standpuncte aus betrachtet, hat das Werk wegen seiner Gründlichkeit Werth; vom neuen nicht. Dieser „neue" ist aber hier nicht etwa als der Standpunct einer „Partei" gemeint; von dieser sehe ich ab. Es giebt jedoch Mancherlei in der musikalischen Theorie, das außer den Parteien liegt und von sämmtlichen Theoretikern adoptirt

ist; was erst in neuerer Zeit, so z. B. von Hauptmann — der der neudeutschen Schule nicht angehört — aus dem Dunkel unbegründeter Regeln oder schiefer Auschauungen ans Licht der theoretischen Erkenntniß gebracht wurde, das von neuen Büchern im Fache der Harmonie zu berücksichtigen ist, das Geyer aber nicht berücksichtigt hat. Ganz vortrefflich jedoch ist dieser Band in seinem letzten Theile, welcher von der „Begleitungslehre" handelt, die eine Frucht der eingehendsten Studien und Resultat langjähriger, geübter Lehre ist.

Daß Geyer's Buch auch außerdem noch viel Gutes, Wahres in gründlicher und faßlicher Darlegung enthält, sei hier gebührend anerkannt. Es betrifft dieser Ausspruch aber vorzüglich solche Puncte, die theoretisch „abgemacht" sind, an denen nicht zu rütteln ist; wie z. B. die Accorde, ihre Verwechselungen und ihre Anwendung im allgemeinen Satzbau, das Satzwesen überhaupt, Modulationsgänge in ihrer praktischen Ausführung, wie auch Beispiele, welche Geyer in sehr annehmbarer Art zu formen weiß. Sein Begründen ist öfter unzulänglich, und wo der Verfasser sogar zu systematisiren glaubt, nämlich den untersten, zusammenhängenden Grund mehrerer Regeln oder sonstiger Satzungen und Gebräuche gefunden zu haben meint, ist seine Theorie wol gar unhaltbar.

Es sei erlaubt, eine Reihe von Stellen hier kurz zu besprechen, um das oben Gesagte zu belegen. Ich deute zuvor als selbstverständlich an, daß ich wohl weiß, wie hierbei nur der Einzelne dem Einzelnen gegenübersteht und daß mit meinen Bemerkungen dem Buche keineswegs ein absolut wahres Urtheil gesprochen ist. Möge jeder Andere das Buch nehmen und seine Meinung darüber sagen; ich wünsche der redlichen Mühe des Verfassers den von ihm gewünschten Erfolg.

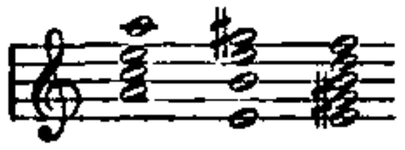
Der Verfasser nimmt die Naturharmonie hier und da zur Begründung. Sie hat aber keine Beziehung zu dem Musikalischen. Der Mensch hat seine Harmonie nicht aus den mitklingenden Tönen einer vibrirenden Saite oder Glocke abgehört, sondern aus oder in ureigenem inneren Klingenhören und Musikmachen gefunden, gleichwie er die Laute seiner Sprache aus eigenem Geiste und nicht aus den Thierstimmen gefunden hat.

Trotz Geyer's Behauptung, Seite 105 oben, daß es nicht recht gelungen sei, die Molltonart in ein System zu bringen, ist dies dennoch von Hauptmann in seiner „Natur der Harmonik" (siehe daselbst: „Molldreiklang" und weiter: „Molltonart") geschehen.

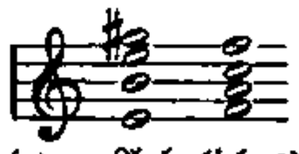
Die Tonleiter ist nicht unabhängig von jeder Harmonie, sondern sie geht aus den Tönen der Tonica mit ihren Dominanten hervor. Diese lagen als einigender Begriff zum Grunde, obschon man wol zuerst Melodien sang, ohne Accorde dazu zu haben. Ebenso liegt allen Erscheinungen der Natur das Gesetz und die Grundform zu Grunde, obschon man die Letzteren erst später findet. Darum hat der Verfasser meiner Meinung nach Unrecht, wenn er Seite 106 sagt, die Harmonie sei aus der Tonleiter entstanden. Die Tonleiter ist sicher erst sehr spät gefunden, gleich dem Einmaleins, vor dessen Aufstellung gewiß schon manche richtige Rechnung gemacht worden ist. Diese hat sich ohne Zweifel auf dem Grunde richtiger Rechnengesetze gebildet, bevor man diese ausgesprochen hatte.

Der „Nonaccord" ist nicht Fünf-, sondern Vierklang, erst der „Septnonaccord" ist aus fünf Tönen bestehend (S. 110.).

Seite 109 unten ist diese Begleitung der A-Mollleitertöne



keineswegs acceptabel, und gewiß „begründet" sich daher nicht der Septenaccord. — Wenn man nicht so, in Dreiklängen, begleiten will

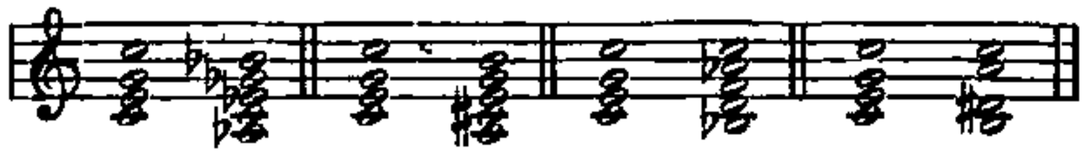


würde man unter gis eine Verwechselung (oder Aehnliches) wählen müssen. Es wird hier nämlich die „Begleitung der Molltonleiter" gelehrt.

Wo der kleine mollgemäße Nonaccord sich in den Durdreiklang auflöst, besteht (wenn auch nur momentan) die Molldurtonart; denn die kleine None kommt aus der Moll-Unterdominant (als deren Terz). Vergleiche S. 112.

In der Abhandlung der Molltonart-Nebenaccorde vermißt man die Begründung des übermäßigen Dreiklanges auf Stufe 3 mit der übermäßigen Quinte, welche die große Molltonleitersepte ist.

Ueber die ersten vier Beispiele von Modulationen mit Septnonaccorden auf S. 137 war ich verwundert, denn die Accordfolgen



enthalten doch in den beiden Außenstimmen zwar verdeckte, doch böse Octavenfolgen, wenn auch nur einschließlich. Die None ist hier schon fühlbar als Vorhalt vor der Octave des Basses in jedem zweiten Accorde, während die ersten Außentöne bereits Octaven bildeten. Man könnte dort die wirklichen Augenoctaven freilich durch Fortschreitung des zweiten Baßtones (z. B. um einen Dominantschritt) vermeiden; aber die Folgen haben dennoch innerlich etwas Incorrectes und sollten besonders in einem Lehrbuche (wo von großen Freiheiten am Wenigsten die Rede sein kann) nicht vorkommen.

Warum sollen die Dreiklänge B dur und A moll nicht auf einander folgen? Seite 140 berührt der Verfasser den Schritt mit Bezug auf Liszt's Graner Messe (woselbst die Accorde vorkommen) mit Verwahrung dagegen. So einzeln herausgerissen klingen sie mißlich, im Zusammenhange nicht. Liegen doch beide Dreiklänge in der einen Tonart F dur. Sie klingen nicht halb so übel, wie jene Nonaccorde von vorhin, und liegen obendrein formell correcter.

Seite 140 und weiter scheint die Enharmonik doch etwas zu früh und unvorbereitet zu kommen. Oder fußt der Autor auf dem temperirten System (in welchem es im Grunde keine wesentliche, sondern nur Namensenharmonik giebt)? Das wäre dann der Standpunct der theoretischen „äußersten Linken", zu welchem sich der Autor doch wol nicht bekennt. Die Enharmonik hätte müssen für sich besonders und etwas gründlicher zur Abhandlung kommen.

Die Oberdominantterz ist doch nicht immer „Leitton" (S. 161.). Nur wenn im Folgeaccorde die Tonicaoctave vorkommt, will jene Terz allerdings gern als Leitton hineingehen. Wenn also die Folge G H D F und G H E vorkommt und dabei das H liegen bleibt, so ist das doch keine „Unregelmäßigkeit" zu nennen.

S. 162 ist ein Accord mit des gis, in welchem das gis ein as sein muß, oder — der Autor bekennt sich zur „rothen" Partei. U. s. w., u. s. w.

Ich will nicht den Leser ermüden und nun auch noch Allerlei herbeiziehen, das auf „verschiedenen Ansichten" beruhen kann; in solchen Puncten fühle ich mich verpflichtet, den Autoren die ihrige nicht zu bemängeln. Ich glaube aber, die erwähnten Stellen sind wirkliche „Fehler".

Diese werden indessen in der That durch die guten Eigenschaften des bereits als „Begleitungslehre" erwähnten Theiles ziemlich aufgewogen, indem hier der Studirende mit so guter Art in das Satz- und Compositionswesen eingeführt wird, daß er sicher Nutzen daraus zieht.

Die weiteren Bände sollen uns erst ein volles Urtheil über Flodoard Geyer als Theoretiker geben, denn in diesem ersten Bande behandelt er nur, wie am Eingange gesagt wurde, „das elementare Gebiet". K.

Aus Darmstadt.

(Schluß.)

Von den übrigen Concerten dieser Saison verdanken wir zwei dem glücklichen Zufalle, welcher die Concertgeber in die hiesige Stadt geführt hat, während das dritte den Cyclus der sogenannten philharmonischen Concerte für diesen Winter eröffnete. Es ist dies ein vom Capell-M. Schindelmeißer ins Leben gerufenes Musikinstitut, welchem ganzer Beifall zu zollen wäre, wenn man hinsichtlich der Aufstellung der Programme sich an geeigneter Stelle nicht durch Laune und Eigennutz, sondern durch die Interessen des Publicums und die Anforderungen, welche die Zeit nach Maßgabe der Kunstentwickelung stellt, leiten ließe. Die zwei ersten der eben erwähnten Concerte sind die von dem Mannheimer Männerquartette und dem Violinvirtuosen Jean Becker veranstalteten. Die selten gehörte Genauigkeit und Präcision der Einübung verschaffte den Leistungen des Quartetts reichlichen Beifall, und fanden besonders zwei Quartette unseres tüchtigen Landsmannes F. Büchler durch die Schönheit der Harmonieführung gerechte Anerkennung. Hr. J. Becker begann mit dem dahier gegebenen Concerte seine Künstlerfahrt durch Deutschland. Er bewährte den Ruf, welchen er sich auf seinen vorjährigen Reisen durch Frankreich und England als Künstler ersten Ranges erworben hat, durch eine unübertroffene Technik und eine Frische und Wärme der Auffassung, wie sie nur dem Genie gegeben ist. Leider wurde demselben durch Intriguen die Mitwirkung des Orchesters entzogen und damit eine Aenderung des Programmes herbeigeführt, welche das Publicum in keiner Weise befriedigen konnte.

Das erste philharmonische Concert, dessen Programm besser war, als die sämmtlichen des vorigen Winters, und welches deshalb zu Hoffnungen für die folgenden berechtigt, brachte die Pastoralsymphonie von Beethoven, Schubert'sche Lieder, Theile eines Clavierconcertes von Hummel und die Jubelouverture von Weber. Die Orchesterstücke wurden mit der unter der Schindelmeißer'schen Direction gewohnten Präcision ausgeführt. Die Clavierpartie vertrat der junge Pianist Wallenstein von Frankfurt a. M., und wurde derselbe beifällig aufgenommen. Zu vermissen war bei ihm eine die Zierlichkeit der Technik für ein vollkommenes Spiel ergänzende Kraft. Das Auftreten der bereits seit Jahren vom Schauplatze abgetretenen Sängerin Frau Amand erregte gerechtes Erstaunen.

In dem großherzogl. Hoftheater, welches sich, was äußere Ausstattung und Ballet anbelangt, mit den ersten Bühnen messen kann, kamen zur Aufführung: 11 italienische Opern, 5 Meyerbeer'sche, 4 französische Opern, 3 Mozart'sche und 3 andere deutsche Opern. Von Novitäten wurden aufgeführt: 3 Mal der Gounod'sche „Faust", „Der Geiger aus Tyrol" von Genée und „Melusine" von Schindelmeißer. Die Genée'sche Oper konnte sich keinen Beifall erringen, die mit Aufwendung alles äußeren Glanzes ausgestattete Schindelmeißer'sche dagegen wurde günstig aufgenommen und der Componist durch vielfaches Hervorrufen gefeiert. Ueber die letztere Oper werde ich Ihnen in meinem nächsten Berichte Näheres mittheilen. Auf dem Repertoire für die nächste Zeit sind dem Vernehmen nach die „sicilianische Vesper" von Verdi und Wagner's „Tannhäuser", welcher durch das bevorstehende Gastspiel Niemann's nach jahrelanger Unterbrechung wieder auf unsere Bühne gezogen wird.

X.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

R. Leipzig. Das 15. Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses, am 30. Januar, brachte im zweiten Theile Beethoven's charaktervolle, classische Musik zu Goethe's „Egmont", die, Musikern und Publicum gleich geläufig, doch nie ihre tief ergreifende Wirkung verfehlt. Das Orchester löste seine Aufgabe mit ersichtlicher Hingabe; Hr. Hanisch vom hiesigen Stadttheater sprach den verbindenden Text von Mosengeil mit Ausdruck und dramatischem Effect — und so hätte man der Ausführung der Egmontmusik ungetheilten Beifall nicht versagen dürfen, wenn die Sängerin, Frl. Emmy Hauschteck aus Berlin, welche den Vortrag der Lieder übernommen hatte, anderen als nur mäßigen Ansprüchen genügt hätte, so wie dieselbe — um dies vorgreifend an dieser Stelle zu erwähnen — auch mit Mendelssohn's Concertarie und dem Gebet aus „Genoveva" von Schumann kaum mehr, als einen Höflichkeitsbeifall errang. Den ersten Theil eröffnete ein wenig bedeutendes Werk, dessen Hauptverdienst in der angenehmen Klangwirkung besteht: Symphonie in B dur von N. W. Gade. Hr. Davidoff, als hervorragender Vertreter des Violoncell anerkannt, spielte mit gewohnter Gediegenheit ein nach Form und Gehalt an die älteren Meister (Haydn—Mozart) erinnerndes Concert-Allegro in H moll von Bernhard Romberg und ein glänzendes Virtuosenstück von Servais „Souvenir de Spaa", dessen brillante Wiedergabe die Effect haschende Trivialität des gemeinsinnlichen Inhaltes dieses „Concertstückes" fast vergessen machte. Hr. Davidoff erntete namentlich nach dem zweiten Vortrage Anerkennung im reichsten Maße.

R. Leipzig. Die dritte Abendunterhaltung für Kammermusik im Saale des Gewandhauses fand Sonntag, den 2. Februar, statt und wurde mit einem Mendelssohn'schen Quartett (Op. 12 Es dur) eröffnet. Es gehört dieses Werk, wie manches andere dieses Meisters aus der Jugendperiode des Schaffens, zu denjenigen Erzeugnissen, die bei bescheidenem Inhalt vornehmlich durch sinnlichen Klangzauber wirken, dem Verständnisse sich spielend vermitteln und

eine heiter-sentimentale Stimmung anregen. Von besonders reizender Eigenthümlichkeit erweist sich der zweite Allegretto-Satz, der denn auch, wie wir voraussahen, da capo verlangt wurde. Das darauf folgende prachtvolle Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell von Robert Schumann (D moll) erfuhr eine minder befriedigende, ja — was den Clavierpart, durch Frl. Hauffe vertreten, betrifft — eine geradezu mangelhafte Ausführung, die mitunter sogar mit dem Technischen zu kämpfen schien. Daß hiernach in Rücksicht der Auffassung und des Verständnisses und bezüglich einer lichtvollen Ausgestaltung gar Vieles zu wünschen übrig blieb, bedarf kaum der Erwähnung. Vermuthlich war die Clavierstimme in zu kurzer Zeit „einstudirt" worden. Beethoven's F dur-Quartett (Op. 59), so freundlich wie großartig, beschloß die heutige Soirée, und hinterließ das herrliche Werk bei sorgfältiger und verständnißvoller Wiedergabe durch die HH. Concert-M. Dreyschock, Röntgen, Hermann und Davidoff einen wohlthuenden und nachhaltigen Eindruck.

R. Leipzig. Am 4. Februar hatte Hr. H. v. Bronsart, dessen künstlerische Wirksamkeit als Dirigent der „Euterpe" die allgemeinste und wohlverdienteste Anerkennung verdient, im Saale der Buchhändlerbörse ein Extraconcert veranstaltet. Dasselbe brachte, außer drei Liedern für Männerchor — Morgenlied von J. Rietz, Warnung vor dem Rhein von Gade und „Vöglein, wohin so schnell?" von Rich. Müller —, welche von dem unter des Letztgenannten Leitung stehenden akademischen Gesangverein „Arion" frisch und beifallswürdig vorgetragen wurden, nur Orchesterwerke von anerkannter Bedeutung, und als Novität für Leipzig die bereits bei Gelegenheit der letzten Tonkünstlerversammlung in Weimar vorgeführte Hymne „Germania" für Männerchor und Orchester von Felix Dräseke. Die zweifelhafte Aufnahme, welche die Productionen desselben mit Ausnahme seiner Lieder dort fanden, steht im frischen Andenken. Referent verzichtet, einer Arbeit gegenüber, die sich ihm zum ersten Male und zwar als etwas durchaus Eigen- und Fremdartiges zeigt, ein abschließendes Urtheil auszusprechen. Es geht ein großer, kühner Zug durch das Werk, das ein bedeutendes und ernstes Wollen und Können bekundet, dessen Entfaltung und künftige Leistungsfähigkeit aber sich zur Zeit noch nicht berechnen läßt. Die Art und Weise von Dräseke's tonkünstlerischem Schaffen, wie es sich speciell in der „Hymne" äußert, beweist, daß er das Traditionelle in der Musik bezüglich des Ausdruckes und der Form bewußtvoll, aber rücksichtslos negirt. Jedenfalls erscheint die Vorführung des Werkes in Leipzig als eine verfrühte, während sie in Weimar die Tendenz der Versammlung vollständig rechtfertigte. Die Ausführung war im Ganzen eine lobenswerthe, die Haltung des Publicums eine sehr tactvolle. — Die übrigen Programmnummern: Euryanthen-Ouverture, Fest bei Capulet und Liebesscene aus „Romeo und Julia" von Berlioz, sowie Beethoven's A dur-Symphonie fanden bei vortrefflicher Wiedergabe enthusiastische Aufnahme.

Dresden. Das hiesige Conservatorium für Musik, unter der Direction des Hrn. F. Pudor und der artistischen Leitung des Hofcapell-M. Dr. Rietz, hat seit ungefähr einem Jahre einen wesentlichen Aufschwung genommen und mit seinen Zöglingen so erfreuliche Resultate erzielt, daß uns eine eingehende Besprechung der Leistungen der Schüler, mit denen es an die Oeffentlichkeit getreten ist, geboten scheint. Anlangend das Lehrercollegium, so sind demselben in Concert-M. Lauterbach, als erstem Violinlehrer, und Organist Merkel, als Lehrer des Orgelspieles, zwei vorzügliche Kräfte zugetheilt worden. Außerdem zählen zu demselben die königl. Kammermusiker Bähr, Hillweck (Violine), Kammervirtus Kummer (Violoncell), Keyl (Contrabaß), Fürstenau (Flöte), Hiebendahl (Oboe), Lauterbach (Clarinette), Herr (Fagott), Lorenz (Horn), Queißer (Trompete), Hofopernsänger Risse (Gesang), Hofschauspieler Heine (Declamation), Muralto (italienische Sprache), Professor Leonhard (Pianoforte und Ensembleübungen), H. Döring (Pianoforte), Kammermusikus Rühlmann (Pianoforte, Harmonielehre und Geschichte der Musik), Musik-Dir. Reichel (Compositionslehre), Organist Pfretzschner (Chorgesang). Außer der allgemeinen musikalischen Ueberwachung unterrichtet Hofcapell-M. Dr. Rietz speciell die Schüler der ersten Classen in Composition, Instrumentation u. s. w. Alljährlich zwei Mal finden im Institute allgemeine Classenprüfungen sämmtlicher Zöglinge, ferner alljährlich eine Hauptprüfung vor den hohen Protectoren der Anstalt, Sr. königl. Hoheit dem Kronprinzen Albert, dem hohen Ehrenvorstand, Sr. königl. Hoheit dem Prinzen Georg, Herzog zu Sachsen, statt, welcher auch Se. Majestät der König Johann und die übrigen Glieder des Königshauses beizuwohnen pflegen. Für einen größeren Zuhörerkreis aber werden im Winterhalbjahr jeden Monat zwei Mal Abendunterhaltungen veranstaltet. Von den Musikstücken, welche dabei aufgeführt wurden, seien als besonders hervorzuhebende folgende genannt. Für volles Orchester: Ouverture zu „Cosi fan tutte" von Mozart, Ouverture zu „Iphigenie" von Gluck, Symphonie (D dur) von J. Haydn, „Der Gang nach dem Eisenhammer" von A. Weber mit Declamation; Ensemblesätze, Concerte für Clavier: von Mozart (C dur), C. M. v. Weber (F moll), Moscheles (G moll), S. Bach (für zwei Claviere), außerdem Concerte für Clarinette (C. M. v. Weber — F moll), Violoncell (Kummer) u. s. w. Octett und Quintett von Beethoven, Serenade (Blaseinstrumente) und Quintett von Mozart, Quartetten und Trios von Haydn, Mozart, Beethoven u. A. Arie aus dem „Nachtlager von Granada" von Kreutzer, Duett aus „Jacob" von Méhul (mit Orchester); Soli: Concertsätze für Clavier, Violoncell, Clarinette, Oboe, Horn und Trompete von Mendelssohn, Kummer, Weber, Reißiger u. A. Gesang: Arien aus „Titus", „Idomeneo", „Figaro", „Zauberflöte", „Don Juan", der „Schöpfung", aus „Paulus" u. s. w.; Chorgesang: Chöre aus dem „Messias" von Händel, den „Jahreszeiten" von Haydn, „Salvum fac regem" von J. Rietz, „Vater Unser" von H. Döring u. s. w. Die Ausführung sämmtlicher Piècen war lobenswerth, die einzelner vortrefflich. Unter den Pianofortespielern zeichneten sich aus die HH. Schmoll und Dittrich, die Damen Buhrig und Freitag; unter den Violinspielern die HH. Riehr und Haase; unter den Violoncellisten die HH. Bellmann und Kummer; unter den Bläsern die HH. Riehr (Oboist) und Demnitz (Clarinettist); als Sänger berechtigt Hr. Max Stägemann zu bedeutenden Hoffnungen, und die Damen Ziller und Huhn leisten bereits sehr Anerkennenswerthes. Als Declamatoren excellirten die HH. Schiller, Stägemann und Mitterwurzer. Besonderes Lob verdienen sämmtliche Ensembleleistungen, namentlich das wackere und discrete Zusammenspiel des jugendlichen Orchesters, dessen Mittel vollkommen ausreichen, fremder Mitwirkung zu entbehren. Wir schließen mit dem Wunsche, daß sich das Institut nach wie vor der allgemeinen Gunst und des besonderen Vertrauens zu erfreuen haben möge. Paolo.

Wien. Der Cyclus der Kammermusiksoiréen, welche von den Mitgliedern der hiesigen Hofoperncapelle, Hoffmann, Steiner, Seitz und Moser, im Salon Ehrbar veranstaltet wurden, ist mit dem 19. Januar abgeschlossen, und wir können über diese neben der Hellmesberger'schen als Nebensonne glänzende Quartettgesellschaft unser Urtheil abgeben. Lassen Sie mich vorerst des Verlustes gedenken, der das Hoffmann'sche Quartett durch den Tod eines strebsamen Mitgliedes, Türk, betroffen hat. Es ist für einen erst im Werden begriffenen Körper keine Kleinigkeit, ein tüchtiges Mitglied zu verlieren. An dessen Stelle trat Hr. Seitz ein. Man muß aber gestehen, daß das Quartett, trotz dieses Verlustes, gegen die vorjährigen Leistungen in diesem Jahre nicht zurückgeblieben. Was zunächst das Programm betrifft, so finden wir dies Mal, neben den Namen Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann und Mendelssohn, auch die Namen zweier jüngerer hiesiger Componisten vertreten, nämlich Goldmark und Dorn, deren ersterer durch ein Clavierquartett (C moll, Manuscript) und Letzterer durch eine große Sonate Nr. 3, für Pianoforte und Violine (D dur, Manuscript) und durch ein Quartett Op. 55 (F dur, neu) vertreten war. Der Cyclus erstreckte sich auf vier Abende und brachte, außer den eben genannten neuen Werken, folgende Werke der älteren Meister: Haydn, Quartett Nr. 60, Op. 76 Nr. 4 (B dur); Mozart, Quartett (C dur) Nr. 17; Beethoven, Streichtrio Nr. 4, Op. 9 Nr. 3 (C moll). Für ein zweites Beethoven'sches Werk, Quartett (F moll) Nr. 11, Op. 95, welches am letzten Abend vorgeführt werden sollte, wurde Mendelssohn's Quintett (A dur) Op. 18, und für dieses, welches auf die vorletzte Soirée angekündigt war, ein Trio von Mendelssohn (D moll) eingeschoben. Außer diesen beiden Werken war der Meister der Sommernachtstraummusik noch durch ein Quartett (Es dur, Op. 12), ferner durch die große Sonate für Piano und Violoncell (D dur) vertreten. Schumann glänzte durch ein Quartett Nr. 2, Op. 41 (F dur) und durch ein Trio Nr. 1, Op. 63 (D moll). — Wenn ich diesem Programme im Ganzen meine Anerkennung auch nicht versagen kann, so muß ich doch bemerken, daß ich mit Bedauern den Namen Volkmann vermißte; und wenn es mir gestattet ist, einen speciellen Wunsch hier auszudrücken, so möchte ich die Mitglieder des Hoffmann'schen Quartettes hiermit auf das Quintett des Concertmeisters Carl Müller in Meiningen aufmerksam machen, welches ich bei der Weimarer Tonkünstlerversammlung kennen zu lernen Gelegenheit hatte, und welches durch die reiche Erfindung, durch die Volksthümlichkeit der Motive gewiß bald auch hier sich einer großen Beliebtheit erfreuen würde. Von einem weiteren Eingehen auf die Werke der älteren Meister absehend, wende ich mich zu den jüngeren Componisten Goldmark und Dorn. Das Clavierquartett von Goldmark ist eine Jugendarbeit, welche der

Verfasser selbst nicht mehr rechtmäßig anerkennen wird. Sehr begreiflich bei einem Componisten, der sich zu der Höhe einer solchen Composition aufgeschwungen, die wir in diesem Jahre bei Hellmesberger und im vorigen Jahre in des Componisten eigenem Concert zu hören Gelegenheit hatten. Sie haben über dieses kleine Meisterwerk schon ein Urtheil gebracht. Aber abgesehen von dem Fortschritte, den der Componist bis dahin gemacht, von der inneren Läuterung und Klärung, die er bis dahin in sich vollzogen, ist das erstgenannte Clavierquartett doch immer noch eine anständige Arbeit, freilich ohne bedeutenden Gehalt. Am Gelungensten ist das Scherzo, und im Ganzen ist das Quartett sehr dankbar für den Clavierspieler geschrieben, welcher Aufgabe sich Hr. Dünkel, der den Clavierpart spielte, auch sehr ehrenvoll entledigte. — Ueber Dorn habe ich im vorigen Jahre mich etwas ausführlicher ausgesprochen und kann auch heute noch auf mein damals abgegebenes Urtheil zurückweisen. Zwar macht auch Dorn bedeutende Fortschritte, aber diese sind bis jetzt nicht in die Oeffentlichkeit gedrungen. Die beiden aufgeführten Werke seiner Arbeit gehören bereits der Vergangenheit an. Das Quartett ist dasselbe, welches im vorigen Jahre in dessen eigenem Concerte zur Aufführung kam und über welches die gesammte hiesige Kritik damals den Stab gebrochen. Es muß daher verwundern, daß z. B. Hr. Selmar Bagge, der sich vorigen Jahres über dieses Quartett entschieden ungünstig aussprach und es gänzlich verurtheilte, bei dieser Aufführung einen gewissen Fortschritt in Dorn's Entwickelung wahrnehmen will. Ein Fortschritt in demselben Quartett! — Die Aufführung sämmtlicher Werke sowol von Seiten des Quartettes als auch von Seiten der Mitwirkenden, Dünkel, Kremser, Treiber und Hilbert, muß rühmend hervorgehoben werden. Freilich hätte können Manches besser sein, Manches feiner nuancirt vorgetragen werden, allein es hatte der Quartettkörper in dieser Saison mit vielen feindlichen Mächten zu kämpfen. Trotz aller Launen des Zufalls wurden aber dennoch die vorgeführten Werke im Ganzen recht brav executirt, so daß man alle Ursache hat, sich über den Bestand dieser Quartettgesellschaft zu freuen, wenn man sie auch mit der Hellmesberger'schen nicht auf gleiche Stufe stellen kann. Die Mitglieder zeigen ein ächtes künstlerisches Streben, sie zeigen, daß es ihnen mit der Kunst Ernst ist; und wenn das Quartett mehrere Jahre bestanden und sich erst völlig eingespielt haben wird, dann läßt sich von demselben sehr Erfreuliches erwarten. Die Betheiligung des Publicums an diesen Soiréen ist in einer Stadt wie Wien, wo man mit Musik überfluthet wird, begreiflicher Weise noch nicht sehr zahlreich.

Eduard Kulke.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. H. v. Bülow ist am 27. v. Mts. von seiner Kunstreise nach den Niederlanden in Berlin wieder angelangt.

Am 24. und 26. v. Mts. concertirte Alex. Dreyschock in Gratz.

Am 22. v. Mts. gab Frl. Marie Mösner in Triest ein Concert.

In einem Concerte von Emilie Steinfeldt zu Hamburg fand ein Pianist v. Holten durch den Vortrag des Chopin'schen E moll-Concertes und einer Etude von Rubinstein begeisterte Aufnahme.

Der von Hrn. Salvi in Wien verabschiedete Tenorist Morini wird sich in Brüssel mit der Merelli'schen Gesellschaft vereinigen.

Musikfeste, Aufführungen. Der Stern'sche Gesangverein in Berlin führte zuletzt „Requiem" von Kiel und die „Jahreszeiten" auf.

In der vierten Soirée der HH. W. Bargiel, O. v. Königslöw, F. Derckum, J. Grunwald und A. Schmit gelangte des Ersteren Claviertrio in Es dur zur Aufführung; Frl. Emilie Genast betheiligte sich mit Liedervorträgen.

Capell-M. Marpurg in Mainz gab zu seiner Abschiedsvorstellung ein Vocal- und Instrumentalconcert, in welchem u. A. der zweite Act seiner Oper „Der letzte Maurenkönig" zur Aufführung gelangte.

Als ein beredtes Zeichen von einer Frontveränderung gegen die neudeutsche Musikrichtung kann das Gerücht angesehen werden, dem zufolge die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien im April ein außerordentliches Concert zu geben beabsichtigt, in welchem Liszt's „Dante-Symphonie" mit Chören zur Aufführung gelangen soll.

Neue und neueinstudirte Opern. Am 20. d. Mts. geht am Dresdner Hoftheater „Der fliegende Holländer" neu in Scene; die nächste Novität wird W. Westmeyer's „Wald bei Hermannstadt" sein, welche früher bereits am Leipziger Theater zur Aufführung gelangte und welche der Componist sowol nach der vocalen, als instrumentalen Seite neu bearbeitet hat.

J. J. Abert's neueste Oper „König Enzio" ist von der Intendanz des Stuttgarter Hoftheaters zur Aufführung angenommen worden.

Bei der demnächst bevorstehenden Aufführung von Gounod's „Faust" am Wiener Hofoperntheater ist die Besetzung der Hauptrollen folgende: Faust, Hr. Ander; Mephisto, Hr. Dr. Schmid; Margarethe, Frau Dustmann-Maier.

In Schwerin gelangte eine Novität von Flotow „Wittwe Grapin", zur Aufführung.

Eine neue komische Oper von H. Berlioz wird mit den ersten Kräften der Pariser Opéra comique zur Eröffnung des neuen Theaters in Baden-Baden aufgeführt.

Musikalische Novitäten. Von H. Döring, Lehrer am Conservatorium in Dresden, erscheinen demnächst „Lyrische Stücke" für Pianoforte und Violine. Dieselben hatten sich, sowie sein Streichquartett bei deren Aufführung im Tonkünstlerverein, lebhaften Beifalls zu erfreuen. Ein „Vater Unser" für gemischten Chor desselben Componisten fand bei der Feier des Geburtsfestes Sr. Majestät des Königs ebenfalls die beste Aufnahme.

Literarische Notizen. F. Chrysander, der Biograph Händel's, beabsichtigt, „Jahrbücher für musikalische Wissenschaft" herauszugeben, und soll deren erster Band zu Ostern erscheinen. Den Hauptinhalt bilden historische Abhandlungen, theoretische und ästhetische Betrachtungen, sowie Mittheilungen aller Art aus den verschiedenen Fächern der musikalischen Kunst.

Von dem 1860 bei J. J. Weber erschienenen Buche „Der Clavierunterricht, Studien, Erfahrungen und Rathschläge" von Louis Köhler ist soeben eine zweite, verbesserte und vermehrte Auflage erschienen. Der Inhalt ist folgender: „Die Wahl der Musikstücke", „zur Unterrichtsweise", „zur musikalischen Erziehung", „das Vorspielen", „das Auswendigspielen", „das Vomblattspielen", „musikalisches Talent und Behandlung desselben", „vom Ueben", „die Unterrichtsstunde", der Pedalgebrauch", „Clavierlehrerarten und Clavierlehrerwahl". Außerdem 85 Aphorismen über Spiel, Lehre 2c. Nach der Vorrede sind die einzelnen Charakteristiken der Componisten ergänzt und die Rathschläge vermehrt worden; an neuen Aufsätzen hinzugekommen sind unter Aphorismen: „Kinderstücke", „die Indifferenten", die linke Hand".

Aus dem Nachlaß des Hofrath Teichmann erscheint eine „Geschichte des königl. Hoftheaters in Berlin". Als interessante Beigabe ist die Auswahl von Briefen anzusehen, die dem Verstorbenen während seiner funfzigjährigen Wirksamkeit von hervorragenden Männern, namentlich von Dichtern und Componisten, zugekommen waren.

Dr. Mettenleiter in Regensburg hat eine Biographie Joseph Haydn's vollendet, zu welcher er seit zwanzig Jahren Material gesammelt und welche in vier Bänden erscheinen wird.

Vermischtes.

In Folge des Austretens der Elbe hat vom 3. bis 6. d. Mts. das Dresdner Hoftheater geschlossen werden müssen.

Lorini's Operngesellschaft ist factisch aufgelöst, und ihr Leiter hat sich aus Berlin entfernt.

Aus Hannover wird gemeldet, daß, da Hr. Niemann erklärt habe, nicht wieder in Opern aufzutreten, welche Capell-M. Scholz dirigire, dem Wunsche des Letzteren vom Könige nachgegeben worden sei, daß er keine Oper zu dirigiren brauche, in welcher Hr. Niemann singt.

Einiges Aufsehen erregt in Wien die Ernennung des Dr. Hanslick zum Jurymitglied für musikalische Instrumente bei der Londoner Ausstellung.

In Brünn beabsichtigt man die Gründung eines Musikvereines.

In Rom war bisher Donizetti's „Lucrezia Borgia" verboten, weil Papst Alexander VI. ein Borgia und Vater der Lucrezia war. Jetzt ist die Oper oder wenigstens die Donizetti'sche Musik doch noch

zur Aufführung gelangt, und zwar hat man jener ein anderes Textbuch „Elisa Walton" untergelegt: auch ein nicht zu unterschätzender Vorzug der bisherigen Opernmache.

Pasdeloup hat soeben einen neuen Cyclus seiner Concerts populaires begonnen. Sämmtliche Pariser Journale sprechen sich in gleich anerkennender Weise über den Leiter dieser Concerte und über die Haltung des, wie die „Illustration" sagt, „theils durch seine Natur, theils durch seine Bildung zum Verständnisse classischer Werke wenig geeigneten Pariser Publicums" aus.

Dem französischen Staatsminister ist dieser Tage auf Veranlassung der Ernennung des Hrn. Emil Perrin zum Director der Opéra comique in Paris folgende Adresse übersandt worden: „Herr Minister! Gestatten Sie, Ew. Excellenz für die uns Allen hohe Befriedigung verschaffende Wahl des Hrn. Emil Perrin zum Director der komischen Oper unseren Dank auszusprechen. Die ausgezeichneten Erfolge, welche dessen frühere Verwaltung erzielte, sind eine sichere Bürgschaft, daß die Zukunft dieses Theaters und die Interessen der Kunst in den besten Händen sich befinden. Genehmigen Sie die Versicherung unserer aufrichtigsten Hochachtung. — Auber, Ambroise Thomas, Clapisson, Ch. Gounod, Victor Massé, F. Bazin, Félicien David, Semet, Limnander, Duprato, de Saint-Georges, Sauvage, de Leuven, J. Barbier, Michel Carré, Cormon, Grisar."

Vor einigen Tagen starb in London der reichste Pianofortefabrikant Englands, Thomas Broadwood; er hat 8,700,000 Frcs., sein Fabrikgebäude nicht eingerechnet, hinterlassen.

Die musikalischen Vorbereitungen für die Eröffnungsfeier des Londoner Ausstellungsgebäudes sind dem Musik-Dir. Costa an der königl. Oper in Coventgarden übertragen. Das Orchester wird 1800 Mitwirkende umfassen, darunter 400 Instrumentalisten, und unter diesen werden sich nicht weniger als 160 Blaseinstrumente befinden, da der von Auber eingesandte Festmarsch fast ganz für Instrumente dieser Gattung componirt ist. Außerdem gelangen Festmärsche von Rossini — also hat sich der Meister doch noch dazu herbeigelassen — und Meyerbeer, nebst einer Cantate von Sterndale Bennett zur Aufführung, deren Text von Tennyson gedichtet ist.

Mozart's „Don Juan" erlebte jüngst in Wien die 650. Vorstellung.

Der einstweilige Leiter der Münchener Hofbühne, Inspector Wilh. Schmitt, ist mit dem Titel eines Intendanzrathes zur Fortführung dieser Geschäfte bestellt worden.

Der Violinvirtuos Ernst und Halévy leben, Gesundheitsrücksichten halber, in Nizza.

Der Pianofortefabrikant Pape in Paris hat ein neues Pianino in Consoleformat erfunden, welches nur 85 Centimeter hoch ist und alle sonstigen Ansprüche erfüllen soll.

LITERARISCHE ANZEIGEN.

Die neue romantische Oper:

„The Lily of Killarney"

(Die Lilie von Killarney)

nach Boucicault's berühmtem, mehr als 300 Mal in London aufgeführtem Melodram

„The Colleen Bawn"

von dem Verfasser selbst bearbeitet und für die Königl. Englische Oper in Coventgarden componirt

von

Julius Benedict

ist das ausschliessliche Eigenthum des Componisten für Deutschland. — Die resp. Theaterdirectionen, welche die Aufführung dieses Werkes beabsichtigen, sind gebeten, sich direct an den Unterzeichneten zu wenden.

Julius Benedict,
Februar 1862. 2 Manchester Square London.

Compositionen von Woldemar Bargiel.

Im Verlage von F. E. C. Leuckart in *Breslau* erscheint soeben:

Ouverture zu „Medea"

für grosses Orchester von

Woldemar Bargiel.

Op. 22.

Partitur 1 Thlr. 20 Ngr. Orchester-Stimmen 2 Thlr.
Clavierauszug zu vier Händen 1 Thlr.

Früher erschienen in demselben Verlage:

Woldemar Bargiel, Op. 6. **Trio** (No. 1 in D moll) für Piano, Violine und Violoncell. 3 Thlr.
———, Op. 11. **Marsch** und **Festreigen.** Zwei Stücke für Piano, compl. 25 Ngr. Jede Nummer apart 12½ Ngr.
———, Op. 13. **Scherzo** für Piano. 25 Ngr.
———, Op. 19. **Phantasie** (III.) für Piano. 1 Thlr. 17½ Ngr.
———, Op. 20. **Zweites Trio** (in Es) für Piano, Violine und Violoncell. 3 Thlr.

Joh. Seb. Bach — Robert Franz.

Bei **F. E. C. Leuckart** in *Breslau* erschienen:

Arien aus der **Matthäus-Passion** von *Joh. Seb. Bach* mit Begleitung des Pianoforte, bearbeitet von *Rob. Franz.*
drei Arien für Sopran. 25 Ngr.
drei Arien für Alt. 1 Thlr. 5 Ngr.
drei Arien für Bass. 1 Thlr.

Cantaten von *Joh. Seb. Bach* im Clavierauszuge, bearbeitet von *Rob. Franz.*
No. 1. Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist. 2 Thlr. 20 Ngr.

Demnächst erscheinen:
No. 2. Gott fähret auf mit Jauchzen.
No. 3. Ich hatte viel Bekümmerniss.

Duette aus verschiedenen Cantaten und Messen von *Joh. Seb. Bach* mit Begleitung des Pianoforte, bearbeitet von *Rob. Franz.* 6 Hefte à 17½ bis 22½ Ngr.

Catalog antiquarischer Musikalien

(No. 209. circa 2000 Nummern enthaltend)

ist durch alle Buchhandlungen, wie auch direct von mir **gratis** zu beziehen.

E. Weingart, Buchhändler in Erfurt.

AUFTRÄGE

auf Musikalien jeder Art (wo solche auch erschienen oder angezeigt worden) werden auf das sorgfältigste ausgeführt durch die Musikalienhandlung von **C. F. KAHNT** in **Leipzig.**

Einzelne Nummern der Neuen Zeitschrift für Musik werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 14. Februar 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 7.
Sechsundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Der Staat und die Kunst. Erster Artikel. — Recensionen: F. W. Schütze, Generalbaß für Dilettanten; J. H. Vincent, Die Einheit der Tonwelt. Ueber ein Lexicon. J. D. Brachthuizer, Nouvelle Méthode pour le Piano à l'aide de transpositions. — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes. — Kritischer Anzeiger. — Literarische Anzeigen.

Der Staat und die Kunst.

Von

F. Brendel.

Erster Artikel.

In meinem Vortrage bei der vorjährigen Tonkünstler-Versammlung betonte ich die Nothwendigkeit einer Mitwirkung des Staates, wenn die Kunst der Gegenwart eines fortgesetzten Gedeihens sich erfreuen solle, und bezeichnete dieselbe als eine doppelte: eine mittel- und eine unmittelbare. Das Erstere ist der Fall, sobald die Kunst in den Gesammtunterricht aufgenommen wird, d. h. sobald man in ihr ein nothwendiges, nicht zu umgehendes Bildungsmittel für Alle, die auf mehr als gewöhnliche Bildung Anspruch machen wollen, erkennt; nach der zweiten Seite hin betheiligt sich der Staat, indem er für Erhaltung und Weiterentwickelung bestehender Kunstanstalten sorgt oder neue begründet, wo das Bedürfniß es erheischt.

Es konnten dort, bei der Beschränktheit der zugemessenen Zeit, diese Grundgedanken nur berührt werden, ohne eine weitere Ausführung zu erfahren. Um jedoch klar herauszustellen, wie das dort Gesagte aufzufassen, bedarf es eines näheren Eingehens. Sprechen wir demnach zuerst von der mittelbaren Mitwirkung des Staates, die sich, wie gesagt, dadurch documentirt, daß die Kunst mehr als bisher auch an den, ausschließlich wissenschaftlichen Zwecken gewidmeten Bildungsanstalten zur Vertretung gelangt.

Poesie und Kunst sind thatsächlich ein Hauptelement im geistigen Leben der modernen Völker. Ob mit ausdrücklichem Bewußtsein anerkannt oder mehr instinctartig gefühlt, immer mehr bewahrheiten sich jene Dichterworte: „Wer der Dichtung Stimme nicht vernimmt, ist ein Barbar, er sei auch, wer er sei.“ Was namentlich Deutschland und deutsches Wesen betrifft, so begreift jetzt fast wol auch der am Fernsten Stehende, daß der Schwerpunct der Nation nach einer der wichtigsten Seiten hin in dem liegt, was seine großen Dichter und Künstler geleistet haben. Weniger allgemein anerkannt, aber ebenso groß ist, was auf dem Gebiete der Kunstwissenschaft, der Aesthetik, seit dem vorigen Jahrhundert geleistet worden ist. Seit den Zeiten der Griechen und dem, was die großen Denker dieser Nation gelehrt haben, ist nichts Ebenbürtiges wieder geschaffen worden bis dahin, wo Deutschland die Aufgabe ergriffen und weitergeführt hat. Es kommt jetzt darauf an, diese Einsicht in immer weiteren Kreisen zu verbreiten; es wird nothwendig, die aufgehäuften Schätze der Gesammtheit immer allgemeiner zugänglich zu machen. Wie aber bisher die Dinge standen, blieb es fast gänzlich dem Zufalle überlassen, wie viel von dem herrlichen, durch unsere Denker errungenen Capital vertiefteren Kunstbewußtseins dem Einzelnen gerade zu Theil werden mochte, eben aus dem Grunde, weil der Unterricht darin nicht officiell anerkannt war. Das aber ist ganz dasselbe, als ob man Kirchen bauen und Geistliche anstellen wollte, ohne die Jugend in der Religion zu unterrichten, der Willkür eines Jeden und seiner zufälligen Vorbereitung durch Lecture von Büchern und Journalen es überlassend, was ihm vom öffentlichen Gottesdienst etwa zu Gute kommen dürfte, wie viel Verständniß er mitbringen, was er sich davon zu eigen machen könne. Allerdings besteht zwischen Religion und Kunst neben anderen der große Unterschied, daß die Erstere als umfassendes Gemeingut einem Jeden gleich nahesteht, sonach eine unbedingte Nothwendigkeit für die Gesammtheit ist; während die Kunst nicht mit dieser zwingenden Gewalt auftritt, nicht in diesem Grade einem allgemein menschlichen Bedürfniß entspricht und daher, mindestens zur Zeit noch, immer nur gesonderten, wenn auch noch so zahlreichen Kreisen angehören kann. Dafür aber ist auch der Religion eine viel umfassendere Berücksichtigung ohne Weiteres zuzugestehen; dagegen kann die Kunst befriedigt sein, sobald sie unter den Gegenständen des öffentlichen Unterrichtes überhaupt zur Vertretung gelangt.

So viel ist richtig: wenn der Staat für die Kunst thätig ist, wie dies thatsächlich immer der Fall war und in neuerer Zeit in noch erhöhterem Grade geschieht; wenn er speciell künstlerischen Zwecken gewidmete Anstalten begründet und erhält oder mindestens unter seine Protection nimmt: so schwebt das Alles doch so lange mehr oder weniger in der Luft, als nicht auch nach der anderen Seite hin, was den aufnehmenden, genießenden Theil des Volkes betrifft, für einen tüchtigen Unter-

bau, d. h. für entsprechendes Verständniß und für entsprechende Gestaltung der künstlerischen Verhältnisse gesorgt wird.

Ich glaube, daß es keine Schwierigkeit machen dürfte, die Richtigkeit dieser Auffassung anerkannt zu sehen; und allseitig möchte zugestanden werden, daß es wünschenswerth sei, wenn für die Kunst auch in dem bezeichneten Sinne mehr gethan werden könnte. Die Schwierigkeit liegt hier allein in der Frage nach dem Praktisch-Möglichen; denn es sind mannichfache Bedenken vorhanden, welche sich sofort entgegenstellen und eine Ausführung auch bei dem besten Willen scheinbar unmöglich machen. Getreu unserem früher bereits ausgesprochenen Grundsatz, daß wir vor allen Dingen praktisch werden müssen, sei denn auch hier diese Frage als die wichtigste, die jetzt zu erledigen ist, einer näheren Erörterung unterworfen.

Zunächst tritt uns hier der Einwand entgegen, daß, bei der ohnehin schon großen Ueberbürdung mit Lehrgegenständen, die noch fortwährend im Zunehmen ist, die Aufnahme eines neuen Unterrichtszweiges, der außerdem keine unmittelbaren Resultate für das Leben und die Erleichterung einer künftigen Existenz verspricht, kaum möglich und ausführbar sein dürfte. Es schließt sich hieran als zweites Bedenken die Frage nach Beschaffung der dazu erforderlichen pecuniären Mittel, welche bekanntlich zur Zeit gar nicht vorhanden sind. Weiter stellt der Mangel geeigneter Lehrbücher vielfache Schwierigkeiten anderer Art entgegen und endlich, für den Fall, daß alle diese Hindernisse beseitigt wären, läßt sich scheinbar mit vielem Grund noch erwägen: ob auch ein ausreichendes Interesse für solche Studien bei der Jugend vorausgesetzt werden könne, da die vorhandenen Erfahrungen derselben in der Regel kein allzu günstiges Zeugniß ausstellen, im Gegentheil überall mehr nur ein flüchtiges Neuigkeitsinteresse an der Kunst als Gegenstand des Tageslebens, sonst aber nur eine gewisse mattherzige Beschränkung auf das unmittelbar Nothwendige, das Brotstudium, zeigen.

Versuchen wir demnach eine Widerlegung dieser Bedenken, zeigen wir, wie mit verhältnißmäßig leichter Mühe die Schwierigkeiten zu beseitigen sind, legen wir dar, wie mit praktischem Geschick und gutem Willen auch unter den gegenwärtigen Verhältnissen viel mehr erreicht werden kann, als bisher erlangt wurde, ja wie sich alles Wünschenswerthe ins Werk setzen läßt, ohne den Aufwand außergewöhnlicher Mittel überhaupt nur zu beanspruchen.

Was zunächst die Ueberbürdung mit Lehrgegenständen betrifft, so könnte man im Allgemeinen auf den Rath verweisen, den Mephistopheles dem Schüler giebt: „Ordnung lehrt Euch Zeit gewinnen", und schon eine getreue Befolgung desselben dürfte Ersprießliches in Aussicht stellen. Doch wäre im Ganzen damit immer noch sehr Wenig gewonnen. Es ist erforderlich, daß ich speciell nachweise, wie ich mir die Sache denke, um damit der Möglichkeit der Ausführung unmittelbar vorzuarbeiten.

Am Leichtesten dürfte eine etwas umfassendere Berücksichtigung der Musik an den Seminarien durchführbar sein, da diese Kunst schon jetzt einen obligaten Lehrgegenstand an denselben bildet. Neben Unterweisung im Praktischen aber wäre Geschichte der Musik zu berücksichtigen, und zwar in einer Behandlungsweise, wie ich dieselbe in meinen dahin gehörigen Schriften zu geben versucht habe, d. h. mit eingewebten Raisonnements, so daß damit zugleich die Grundlagen des Urtheils, die ästhetischen Principien zur Darstellung gelangen können. Ich verlange weiter Nichts, als daß ein Seminarist ein Mal während seiner ganzen Studienzeit einen solchen Cursus vorgetragen erhalte, so also, daß Geschichte der Musik mit anderen nothwendigen Lehrgegenständen im Laufe der Jahre abwechseln könnte. Musik tritt im Vergleich zu den übrigen Künsten bei den Seminarien naturgemäß in den Vordergrund. Ob daneben auch noch den anderen, durch Zeichnenunterricht, Geschichte der deutschen Literatur u. s. w., Berücksichtigung zu Theil werden kann, lasse ich dahingestellt. Es genüge, wenn wenigstens die Einführung in eine Kunst eine vollständigere ist. An den Seminarien sind zugleich die erforderlichen Lehrkräfte bereits vorhanden. Die Meisten der gegenwärtig angestellten Musiklehrer an Seminarien würden im Stande sein, der gestellten Forderung zu entsprechen. Wo es nicht der Fall, müßte bei erneueter Besetzung solcher Stellen darauf Rücksicht genommen werden. Der Nutzen aber, der durch diesen Unterricht gewonnen würde, bestände hier, wie aller Orten, darin, daß nach und nach das willkürliche Meinen, die Halbheit der Einsicht, das grundlose Geschwätz, mit dem wir auf musikalischem Gebiet noch so sehr zu kämpfen haben, beseitigt werden könnte. Es kommt stets darauf an, der Jugend erst eine bestimmte Unterlage zu geben, bestimmte Ansichten einzuprägen, bevor ihr erlaubt sein kann, überhaupt bestimmte Ansichten zu haben; denn was auf naturalistischem Wege von selbst nach dieser Seite hin sich bildet, ist Nichts als unzulängliche Halbheit. Ein begründetes Kunsturtheil ist jetzt nicht mehr möglich, ohne daß zuvor Klarheit in die Köpfe gebracht worden ist, ohne wissenschaftliches Fundament. Auf solche Weise aber würde die Kunst dem Volke erst wahrhaft zugänglich gemacht werden können.

(Fortsetzung folgt.)

Bücher, Zeitschriften.

Schütze, Friedr. Wilh. Generalbaß für Dilettanten. Eine praktisch-theoretische Harmonielehre für sich bildende Pianofortespieler und deren Lehrer. Nebst einem Beispielbuche. Dritte verb. u. verm. Aufl. Leipzig, Arnoldische Buchhandl. 1860.

Obiges Werk hat bereits seine Dienste gethan, wie das Erscheinen der dritten Auflage beweist; es verdankt sein Glück ohne Zweifel der Faßlichkeit des Lehrvortrags und seinem Beispielbuche, das für den Clavierspieler, der die gelernte Harmonietheorie gern sofort im Spielen lebendig macht, sehr zweckmäßig ist.

Das Urtheil über dies Werk geht von Seiten des Referenten dahin: daß dasselbe auch jetzt noch für die Clavierspieler brauchbar, jedoch theoretisch sonst nicht von besonderem Werth mehr ist, weil sehr viele Lehrbücher auf gleicher Stufe mit ihm stehen; sie lehren die althergebrachte Theorie, werden aber den Fortschritten der neueren Zeit nicht gerecht.

So auch dieses sonst ehrenwerthe Werk, das seinem Inhalte nach anzugeben wol nicht nöthig ist; denn man findet denselben, dem Wesentlichen nach, in allen Harmonielehren. Statt dessen wollen wir einige Puncte beleuchten, welche der Verfasser vielleicht für eine spätere Auflage in Erwägung zieht, falls er unsere Bemerkungen richtig findet.

Ist die Elementarlehre sonst recht gut zu nennen, so sind die Accordbildungen, ihre „Entstehung", zu oberflächlich begründet.

Die Mollscala nur mit übermäßiger Secund (S. 55) zu geben, ist einseitig. Die musikalischen Theoretiker sollten in

derartigen Dingen an den Gebrüder Grimm, in ihrem großen (noch im Erscheinen begriffenen) Wörterbuche, ein gutes Beispiel nehmen. Die Wortbildungen, welche große Schriftsteller, von Luther bis Goethe, in ihren Werken feststehend gebrauchten, gelten und werden aufgenommen. Solch ein Theoretiker von Polyhymnias Gnaden aber kann die Molltonleiter in den Werken aller Classiker in zweierlei Form gebraucht sehen und von der Musik entzückt sein: findet er in seinem Schädel keine Theorie dazu, dann tauchen die Classiker in dem Puncte Nichts. — Es ist erstaunlich. — In diesem Werk von Schütze soll nun, laut Seite 58, die Mollscala mit F...gis die „einzig richtige" sein. Nun fragt sichs, wer sich zu schämen hat und widerrufen muß: die Meisterreihe von Bach bis Beethoven und so weiter, oder ein gewisser Harmonielehrer (resp. „Irrlehrer")?

Das „Beispielbuch" hat übrigens die Accorde ꝛc. in vortrefflicher Weise anschaulich und praktisch ausgebeutet.

Seite 69 ist zu erinnern, daß Stufe VI der Tonica doch nicht ferner steht, als Stufe V und IV. Warum man nicht mit A moll nach C dur hin „schließen" kann, wolle der Verfasser nachschlagen in Hauptmann's „Natur der Harmonik", unter dem Titel „Schluß". Der Verfasser, der so Vieles nicht recht zu begründen weiß und sich viel zu einseitig blos an das Gefühl hält, sollte das erwähnte Buch, das so vieles bisher Unbegründete der harmonischen Formen begründet, recht fleißig studiren.

In dem 91. Beispiele würde der übermäßige Dreiklang recht wohl „genießbar" zu machen gewesen sein; dieser gute Accord sollte nicht so von dem Verfasser bei dem Schüler verdächtigt werden. Kann der Verfasser ihn nicht selbst gut anwenden, so hätte er den Accord doch in großen Meisterwerken recht oft genießbar finden können. (Vergl. S. 71 im Text unten.) — Nach Seite 77 soll auch der Septaccard C E gis H „unbrauchbar" sein. Nun, brauchbarer als des Verfassers Begründungstheorie ist der Accord gewiß. Wolle er z. B. in Gluck's Ouverture zur „Iphigenie in Aulis" den von Mozart hinzugefügten „Schluß" nach dem unglücklichen Accorde durchsuchen; Mozart ist so kühn, denselben trotz Fr. W. Schütze daselbst anzuwenden — und an anderen Orten mehr. Seb. Bach hat auch den Molldreiklang mit großer Sept, A C E gis, recht gut gebraucht, und Andere haben desgleichen gethan. Wolle unser Autor selbst nachsuchen; er findet vielleicht noch mehr des Ueberraschenden.

Seite 79. Non- und Septnonaccord ist doch nicht einerlei.

Seite 80: „Die None im Basse kommt nicht vor." Ei, aber wenn nun trotzdem und alledem viele, viele Male in großen Werken? Der Verfasser wolle z. B. in der Egmont-Ouverture den Durchführungstheil untersuchen, da, wo das Thema im Basse (des unter E G C) vorkommt. Der Schüler wird freilich nicht bald in die Lage kommen, die None als Baßton zu gebrauchen — dergleichen kommt nur im „freien" Satze zur Anwendung, nicht in Chorälen und Generalbaßstudien. Aber man muß darum dem Schüler nicht weiß machen, dergleichen komme überhaupt nicht vor.

Seite 84. In „solchen Fällen" besteht die Molldurtonart, z. B. in der Accordfolge H D F as und C E G.

Seite 86. D F H soll „uneigentlicher" Sextaccord sein? Er ist allereigentlichster Sextaccord des verminderten Dreiklanges, der als solcher seiner Seits ganz eigentlicher verminderter Dreiklang ist. — Es giebt schon genug schiefen Namensbezeichnungen (z. B. „falsche", „übermäßige", „verminderte" Quint ꝛc.), so daß man nicht noch mehr hinzufügen sollte.

Auf Seite 88 ist der übermäßige Sextaccord schlecht begründet. Derselbe beruht auf festem Dreiklange mit verminderter Terz und verminderter Quint, dessen Grundton Leitton nach der Dur-Oberdominant einer Moll-Unterdominant ist und von Letzterer die Terz und Quint nimmt. Z. B. C moll-System:

F-as C-es-G-h-D (fis). Das fis ist Leitton nach der Tonart G, zu fis gesellen sich aus C moll (dessen F austritt) as und C; so besteht organisch und urfest fis-as C, dessen übermäßiger Sextaccord as C fis heißt.

Die Empfehlung Seite 111, Clementi's kleine sechs Sonaten zum Modulationsstudium zu verwenden, ist nicht gut, weil die Modulation darin zu arm ist; seine größeren Sonaten, die Mozart'schen und andere sind mehr zu empfehlen.

Ueber Choralbearbeitungen spricht der Verfasser sehr gut; seine Anleitung dazu ist von Werth, ebenso annehmbar ist das, was er über Compositionsformen darlegt; Variation, Rondo, Etude, Sonate finden eine sehr faßliche Erklärung, so daß das Werk in diesen letzten Puncten, sowie in den zu Anfang dieser Kritik erwähnten, schätzbar genannt werden darf. K.

Vincent, Heinrich Josef. Die Einheit der Tonwelt. Ein kurz gefaßtes Lehrbuch für Musiker und Dilettanten zum Selbststudium. Leipzig, Heinrich Matthes. 1862.

Es gehört dies Buch zu denjenigen, über welche ein Einzelner weder für, noch gegen aburtheilen kann; er vermag nämlich nur seine persönliche Meinung auszusprechen, ob ein neues System, das in sich sonst ohne bemerkbare Inconsequenzen ist, für den allgemeinen Gebrauch passend sei. Dies muß das Lebensschicksal des Buches, seine Aufnahme und sein Eingang — oder sein Untergang beweisen. Referent ist nicht für das System, wünscht aber gleichwol, daß auch von anderer Seite darüber Urtheile abgegeben werden.

Um den Generalbaß, wie er bisher war, überflüssig zu machen, stellt der Verfasser drei neue Momente auf: Einheit, Solidarität, absolutes Intervall. Er fußt dabei auf dem, wie er sagt, „eingeführten" temperirten System. Hierin finden wir hauptsächlich den Grundfehler des Buches; denn unserer Meinung nach ist das temperirte System nur bei Tasten- und Harfeninstrumenten, kurz auf Instrumenten mit schon fertigen Tonstufen eingeführt, um daselbst einen Nothersatz für das natürliche zu gewähren. Kein Chor und kein Streichquartett spielt in dem temperirten System, obwol es momentan sich demselben fügen kann. Der Geiger greift das G als Sept zu F etwas anders, wie als Leitton zu as; als Doppel-fis, das nach gis geht, ebenfalls anders, wenn auch in noch so geringen Unterschieden. In solchen Nuancen, deren es zahllose giebt, beruht das feinste Lebensgefühl der Musik. — Was der Verfasser Anfangs seines Buches „Einheit" nennt, scheint uns eher „Begrenzung" heißen zu müssen.

Wir können unmöglich das System hier entwickeln, sondern nur dem Verfasser für seinen Scharfsinn und seinen Eifer unsere Hochachtung zollen, wünschend, sein Buch rege recht viele Federn an. K.

Ueber ein Lexicon.

Lexicalische Arbeiten haben ihre Schwierigkeiten; das weiß ein Jeder, der sich damit beschäftigt hat. Bei keinem Buche ist wol ein solcher Aufwand von Zeit erforderlich, um das nöthige Material zusammenzutragen, als bei einem Lexicon. Umfaßt dasselbe Vieles oder, besser gesagt, Vielerlei, so kann die Arbeit unter Viele getheilt werden. Jeder liefert bestimmte Artikel oder bearbeitet ein kleines Feld, und der Herausgeber hat dann diese kleinen Ganzen zu einem größeren zusammenzufügen. Ganz anders aber stellt sich die Sache, wenn ein Lexicon in specieller Weise sich nur über ein bestimmtes Fach ausdehnt. Hier ruht die Arbeit auf den Schultern eines Einzelnen, da das Werk einen einheitlichen Geist athmen soll. Er muß nicht allein die Masse des Materials größtentheils selbst herbeischaffen, sondern alles ihm von fremder Hand Ueberlieferte muß dem Zwecke des Buches angepaßt und bearbeitet werden, um die Einheit nicht zu zerstören. Daß eine lange Reihe von Jahren dazu gehört, Alles zu sammeln, zu sichten, zu ordnen u. s. w. kann wol Niemand verwundern, wenn man bedenkt, daß oft tage-, wochenlang nach irgend welchen wichtigen Notizen gesucht werden muß.

Ein Lexicon dieser Art liegt uns vor in dem „Tonkünstler-Lexicon Berlins von Carl Freih. v. Lebebur, Berlin 1861." Daß ein tüchtiger Dilettant sich an diese mühselige Arbeit macht, wird ihm das musiktreibende Publicum sicherlich Dank wissen. Einem Musiker von Fach würde die nöthige Zeit dazu mangeln, — wenn ihm die Arbeit nicht geradezu widerstreben sollte. Das Werk ist ein sehr umfassendes. Es soll Alles aufgeführt sein, was von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart jemals von Musikern in Berlin gelebt hat oder daselbst geboren worden ist. Eine Sisyphusarbeit ists gewiß gewesen, die Legion von historischen und biographischen Werken, Zeitschriften, Tage- und Taschenbüchern u. s. w. in verschiedenen Bibliotheken durchzustöbern. Niemand wird den Verfasser darum beneiden, und wir glauben ihm gern aufs Wort, wenn er versichert, daß er seit vielen Jahren an dem Material gesammelt hat. Niemand wird ihn auch beneiden um die ausgedehnte Correspondenz, welche er geführt haben muß, um möglichst zuverlässige Nachrichten über noch lebende Künstler zu erhalten.

Zwei Klippen sind es jedoch, welche dem eifrigen Sammler hier sehr nahe liegen und nur mit großer Vorsicht zu vermeiden sind. Die eine ist das Zuviel. Es heißt doch wol den Begriff „Tonkünstler" nicht möglichst, sondern zu weit ausdehnen, wenn der Verfasser Alles aufnimmt, was nur irgend in einer Beziehung zu Noten steht. Es wäre besser gewesen, ein Verzeichniß der Verlags- und Instrumentenhandlungen, Instrumentenmacher u. s. w., die doch nun einmal mit hereingezogen werden sollten, mit kürzeren oder längeren Notizen dem Werke als Anhang beizufügen, statt sie in Reihe und Glied zwischen die Tonkünstler zu stellen. Auch unter diesen hätte eine größere Sichtung Statt haben müssen. Wir glauben zwar nicht, daß sich der Zusammensetzer eines einzelnen Tanzes unglücklich fühlen wird, wenn er seinen Namen in einem Tonkünstler-Lexicon der Unsterblichkeit preisgegeben sieht; die Notabilitäten der Kunst aber werden sich nicht sonderlich geehrt fühlen, wenn sie ihren Namen auf derselben Seite prangen sehen mit einem andern, dessen Besitzer Abends tanzlustige Füße in Bewegung setzt, oder nur das Verdienst hat, Mitglied der Singakademie gewesen zu sein; wenn sie Kinder aufgeführt finden, deren reiche Eltern für gutes Geld irgend eine Idee ihres Sprößlings ausarbeiten und drucken lassen können.

Die zweite Klippe liegt in den biographischen Notizen, welche aus der Hand der Musiker selbst hervorgegangen sind. Kein Künstler ist von Eitelkeit so ganz frei, daß er in seinem eigenen Leben Alles mit den rechten Augen ansehen könnte; beweist das doch selbst unser großer Dichterfürst. Da heißt es nun die Spreu von dem Weizen scheiden, und das ist dem Verfasser nicht überall gelungen. Wer die Ehre haben will, in einem solchen Buche verzeichnet zu sein, muß sich gefallen lassen, daß seine Aufzeichnungen beschnitten und nach dem Zwecke zugestutzt werden; da darf keine Rücksicht auf Stellung oder Ruf obwalten. Mancher, von dem die Welt wenig Aufhebens gemacht hat, hält sich für ein Genie — und nicht einmal für ein verkanntes; das beweisen mehrere der kleinen Autobiographien.

Jede Seite des umfangreichen Buches aber zeugt von dem Fleiße und der Mühe, welche der Verfasser es sich hat kosten lassen. Vorzüglich werden die genauen Verzeichnisse sämmtlicher Compositionen, namentlich der bedeutenderen Künstler, das Interesse der Kunstwelt erregen. Auch der Kunsthistoriker findet Vieles in dem Werke, wofür er sich dem Verfasser zu Dank verpflichtet fühlen muß.

A. W. Lackowitz.

Instructives.

Für Pianoforte.

Brachthuizer, J. J. *Nouvelle Méthode* pour le Piano à l'aide de transpositions. Liv. 1—8. Pr. 6½ Thlr. Amsterdam, Roothaan.

Wir sind vorliegendem umfangreichen, mit Fleiß und Sorgfalt gearbeiteten Werke eine eingehendere Besprechung schuldig und halten es nicht für überflüssig, den Leser mit dem Inhalte desselben im Allgemeinen bekannt zu machen. Liv. I.: 12 Uebungen mit stillstehender Hand, auf Untertasten, innerhalb der Fünftöne (von A bis E). Die Uebungen Nr. 1—6 sind einzeltönig, während Nr. 7—9 den Terzenanschlag, Nr. 10 den dreistimmigen Accordanschlag auszubilden bestimmt sind; Nr. 11 hat die Uebung des Fingerwechsels auf einer Taste zum Zweck und Nr. 12 den wiederholten Tastenanschlag der einzelnen Finger bei Fesselung der vier anderen. Außerdem bietet das Heft 13 vierhändige, kleinere Uebungsstücke, bei denen die Primopartie im Umfange einer Quinte. Die Befingerung jeder einzelnen Note, wie es in diesem Heft geschehen, halten wir für unnöthig. Liv. II.: 5 sechszehntactige Uebungen mit fortrückender Hand, bei denen die Fortbewegung vermittelt wird theils durch Fingerwechsel auf einer Taste, theils durch das Nachsetzen einzelner Finger; zudem 7 vierhändige, kleinere Stücke. Liv. III.: 9 sechszehntactige Passagen mit Spannen der Finger, und zwar die acht ersten einzeltönig, die neunte in doppelgriffigen Terzen; sodann eine sechszehntactige Trillerübung mit Haltetönen und fortrückender Hand; endlich 6 vierhändige, kleinere Stücke. Sämmtlichen Passagen dieses Heftes liegen Figuren im Umfange einer Sexte zu Grunde. Liv. IV.: 5 sechszehntactige Spannübungen mit fortrückender Hand, gebildet aus Figuren im Umfange einer Septime; drei davon sind einzeltönig, zwei in doppelgriffigen Terzen; außerdem 7 vierhändige Stücke. Liv. V.: Eine sechszehntactige erst

auf-, dann abwärts gehende Passage, Behufs der Erlernung des Ueber- und Untersetzens; die zu Grunde gelegte Figur besteht aus den sechs ersten Tönen der diatonischen Durtonleiter in stufenweiser Aufeinanderfolge. Diese Uebung ist vom Verfasser in alle übrigen Durtonarten transponirt, und außerdem sind noch von demselben die Anfänge zu fünf Variationen derselben angegeben; zudem enthält das Heft 6 vierhändige Stücke. Liv. VI.: Eine sechszehntactige Passage mit Unter- und Uebersetzen, welche aus einer Figur gebildet wird, die die sieben ersten, stufenweise auf einander folgenden Töne der C-Durtonleiter enthält und in alle übrigen Durtonarten transponirt ist; sodann 3 vierhändige Stücke. Liv. VII. enthält zunächst sämmtliche, mit Untertasten anfangenden Dur- und Molltonleitern in Octaven, und zwar zuerst durch eine, sodann durch drei Octaven; auf selbige folgen die mit Obertasten beginnenden Scalen in derselben Weise; an diese reihet sich eine sechszehntactige, in alle Durtonarten transponirte, aus der einoctavigen Tonleiter, durch Versetzung derselben, gebildete Tonleiterpassage. Liv. VIII. enthält Gänge und Passagen, die meist gebildet aus Figuren im Umfange einer Octave, zahlreiche Anfänge zu Variationen derselben und 10 kleinere Etuden. — Mit dieser Uebersicht über die in dem Werke gedruckten Exercitien u. s. w. haben wir jedoch den Leser noch keineswegs mit Allem bekannt gemacht. Um seine „Neue Methode" zu vervollständigen und zu einer „neuen" zu gestalten, fordert noch der Verfasser von seinen Schülern eine Transposition der 12 im ersten Hefte verzeichneten Beispiele in alle übrigen 23 Dur- und Molltonarten, sowie eine Uebertragung der im 2., 3. und 4. Hefte sich findenden längeren Passagen in alle übrigen Durtonarten. Wir fragen nun: wo steckt in dieser, von dem „premier Pianiste du monde" S. Thalberg anerkennend befürworteten „Neuen Methode" das Neue, und wo die Methode? Es mögen der Zahl nach etwa gegen 700 Exercitien herauskommen, welche der Schüler nach des Verfassers Anforderung durchzuarbeiten hat; doch würden wir gegen diese ungeheuere Anzahl immer noch Nichts einwenden, wenn der Schüler in systematischer Ordnung zum Besitz alles Wesentlichen des mechanischen Materials gelangte. Aber dies ist nicht möglich. In einigen Partien ist das Werk weit- und breitschichtig, doch fehlt demselben durchaus erschöpfende Gründlichkeit. Im Gegensatz aber zu den Bestrebungen und mehreren bedeutenden, derartigen Werken der Gegenwart tritt dieser Mangel um so mehr zu Tage. Von einer Schule der Mechanik verlangt man jetzt, nach den zahlreichen und bedeutenden Vorarbeiten, weniger eine Vermehrung des mechanischen Unterrichtsmaterials, als vielmehr eine systematisch-methodisch geordnete Auswahl der zur Ausbildung der Technik erforderlichen Hauptübungen. Das Hauptziel der Mechanik, Weichheit aller Bewegungen und Geschmeidigkeit und Kraft aller beim Spiel thätigen Glieder und Gelenke, wird oft mehr durch die Art, als durch die übergroße Zahl mechanischer Uebungen erreicht. Wenn schon die Gattungen von mechanischen Exercitien, aus denen der Verfasser vorzugsweise die seinigen wählt, nicht zur Genüge Vertretung finden, so fehlen in seinem Werke andere Gattungen gänzlich. Sehr unvollständig sind z. B. vertreten die Uebungen auf fünf Tasten und die Passagen mit Nachsetzen der Finger; gänzlich überflüssig erscheinen uns die Uebungen im 5. und 6. Hefte; die Reihenfolge der Scalen ist rein äußerlich und unmethodisch; die chromatische Scala ist ganz vergessen; desgleichen ist gar nicht gedacht der Tonleitern in der Gegenbewegung, in Terzen, Sexten und Decimen; von Uebungen im Fingerwechsel auf einer Taste ist eine einzige gegeben, und diese steht an unrechter Stelle; nach eigentlichen Trillerübungen sucht man vergebens; Accordanschläge und überhaupt Beispiele zu der unerläßlichen Ausbildung des Handgelenkes sind in dem Werke äußerst rar; Accorde in weiter Lage findet man gar nicht; die Auswahl von Accordpassagen mit Unter- und Uebersetzen der Finger u. s. w. ist gänzlich ungenügend; die diatonischen und chromatischen Scalen in doppelgriffigen Terzen, Quarten, Sexten und Octaven fehlen ganz und gar; für das Octavenspiel finden sich keine besonderen Uebungen u. s. w., u. s. w. Hieraus wird ersichtlich sein, daß das vorliegende lückenhafte Werk nicht schlechthin den Namen Methode beanspruchen kann; und in den Beispielen selbst, die allerdings an sich ganz zweckmäßig, sowie in den dem Werke beigegebenen, solid gearbeiteten, gut klingenden, vierhändigen Stücken, in denen die durch die vorausgegangenen mechanischen Uebungen erlangten Fertigkeiten, wenn auch nicht allein, wie es aber eigentlich der Fall sein müßte, Verwendung finden, wird man im Grunde nichts Neues erkennen. J. H.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Am 6. d. Mts. fand das in jedem Jahre sich wiederholende Concert zum Besten der hiesigen Armen im Saale des Gewandhauses statt und brachte in seinem zweiten Theile eine recht beifällig aufgenommene Novität: „Belsazar", Dichtung von Friedrich Röber, componirt für Soli (in den Händen der Damen Hauschteck und Lessiak sowie der HH. Otto und Sabbath aus Berlin), Chor und Orchester von Carl Reinecke. Das Programm eröffnete die Leonoren-Ouverture Nr. 3, welcher die von Hrn. Sabbath in vorzüglicher Weise wiedergegebenen Arie aus „Hans Heiling" von Marschner „An jenem Tag da du mir Treu versprochen", sowie G moll-Concert für Pianoforte von Moscheles — von Frl. Jenny Hering gespielt — folgten. Auch diese Vorträge fanden die freundlichste Aufnahme.

R. Leipzig. Im achten Concert des Musikvereins „Euterpe" (für Kammermusik) am 11. Febr. hatten die Vorträge für Pianoforte und Gesang Hr. v. Bronsart und Frl. Auguste Brenken vom hiesigen Stadttheater übernommen. Die zur Aufführung gelangten Werke für Pianoforte — Concert Nr. 1., D moll mit Streichquartett-Begleitung, v. J. S. Bach; Sonate As dur, Op. 110, von Beethoven und R. Schumann's „Carneval" Op. 9 — stellen als Bedingung eindringlicher Reproduction an den Vortragenden die höchsten Ansprüche hinsichtlich künstlerischer Technik und geistigen Erfassens so verschiedenartiger Kunstaufgaben und setzen selbstredend eine vielseitig durchgebildete, künstlerische Persönlichkeit voraus. Herr v. Bronsart hat dem entsprochen und bot dem Publicum Kunstleistungen im besten Sinne des Wortes. Die Wiedergabe der Beethoven'schen großen Sonate war ein Meisterstück edeln Vortrages, durch welchen das noch wenig bekannte, selten gehörte und schwierige Werk (schwierig für Spieler und Hörer) dem Publicum mit wunderbarer Eindringlichkeit vermittelt wurde. Nicht minder bedeutend, bravourmäßig und vollendet war der Vortrag des musikalisch-interessanten, reizenden „Carneval," jenes jugendfrischen, geistsprudelnden Werkes, das seine Wirkung nie verfehlen wird, wenn es Leben gewinnt unter Händen, die seine enormen Schwierigkeiten sieggewohnt zu beherrschen vermögen.

Beide Vorträge des Hrn. v. Bronsart wurden sehr beifällig entgegengenommen. Das Bach'sche Concert erfuhr eine seinem formellen und inhaltlichen Wesen entsprechende Wiedergabe, die nur hier und da durch das begleitende Quartett, das seiner Aufgabe nicht vollständig Herr zu sein schien, beeinträchtigt wurde. Hr. v. Bronsart benutzte einen Flügel aus der Fabrik von Breitkopf u. Härtel. — Frl. Brenken sang mit wohlklingender Stimme, die zwar nicht durch Fülle und Gewalt imponirt, aber durch eine gewisse flanige Lieblichkeit zum Herzen spricht (was sie besonders zum Liedervortrag geeignet erscheinen läßt), Ave Maria von Cherubini, „Am Meer" und „Ständchen von Franz Schubert, sowie zwei ansprechende Lieder (Märzveilchen und „Schneeglöckchen läuten") von Ferd. Gleich. Ihre Vorträge, die durch natürliche Anmuth und Lebendigkeit sympathisch berührten, fanden die freundlichste Theilnahme und lebhafte Anerkennung.

Berlin. Die letzte Woche des Januar war in musikalischer Beziehung eine recht gesegnete, denn jeder Tag hatte das Seine aufzuweisen: Montag, der 26. Jan. die fünfte Liebig'sche Abonnements-Soirée im Meser'schen Saale; Dienstag das Concert unseres beliebten Concert- und Kammersängers Hrn. von der Osten im Arnim'schen Saale; Mittwoch das glänzend ausgestattete Concert des hiesigen Gesanglehrers Hrn. Flögel im Arnim'schen Saale; Donnerstag das zweite Domchor-Concert unter Musik-Dir. v. Herzberg's Leitung im Saale der Singakademie; Freitag Haydn's „Jahreszeiten" unter Professor Stern's Leitung im Saale der Singakademie. In dem Concerte des Hrn. von der Osten wirkten die HH. Jean Becker aus Mannheim, unser Sängerjubilar Zschiesche, Pianist Schlottmann und Frl. Malwine Strahl mit. Hr. von der Osten sang mit Anmuth und tiefer Empfindung Lieder von Beethoven, Taubert, Rubinstein (Persisches Lied) und Schlottmann. Die Biegsamkeit seiner Stimme in der Höhe könnte Manchem unserer Tenorsänger zur Norm dienen. In dieser Region seines Stimmregisters war das, was er gab, ein lyrischer Erguß des schönsten Portamentos. Als dramatischer Sänger ist er durch die Kleinheit der Stimme seiner Aufgabe nicht mehr gewachsen. Das bewiesen die Duette aus Mozart's „Entführung" und „Dunque addio" von O. Nicolai. Hr. Zschiesche war durch Kraft und Schönheit der Stimme der jugendlichste Osmin voller Humor. Frl. Strahl besitzt vorzügliche Stimmmittel und weiß dieselben auch meist zu Gunsten des ästhetisch Schönen anzuwenden. Dennoch hat ihr Gesang mitunter etwas Aphoristisches, d. h. ihrem Gesange fehlt zeitweise der belebende Hauch, welcher die Tonverbindungen und die verschiedenen Tonnuancen als ein künstlerisches Ganze hinstellt. Hr. Schlottmann bewährte sich durch eigene Saloncompositionen, wie durch mehrere Nummern aus Schumann's „Kreisleriana" als ein gut geschulter und solider Pianist. Der Geigenvirtuose Jean Becker spielte in diesem Concerte die „Elegie" Vieuxtemps' und Kontski's dürftige, viel Lärmen um Nichts machende Caprice „la Cascade" und in dem Concerte des Hrn. Flögel „Di tanti palpiti" von Paganini. Rauschender Beifall und mehrfacher Hervorruf ward seinen meisterhaften Reproductionen in beiden Concerten zu Theil. — Das Concert des Hrn. Flögel unterstützten außerdem noch die Damen Jenny Meyer und Anna Reiß aus Mannheim mit Gesangsleistungen und die HH. v. Bülow, die königl. Kammermusiker Gantenberg (Flötist), Pohl (Clarinettist), Besser (Fagottist) und Grasemann (Hornist). Professor Stern hatte in bekannter Meisterschaft die Begleitung sämmtlicher Gesänge am Flügel übernommen. Frl. Jenny Meyer sang eine Händel'sche Arie aus dem „Messias" und zwei Lieder „Stille Thränen" von R. Schumann und der „Wassermann", eine bedeutende und packende Composition Ehlert's. Frl. Reiß, eine Schülerin Garcia's, sang eine Rossini'sche Arie aus „Gazza ladra" und zwei Lieder „Ich möchte ziehen in die Welt" und „Bächlein, laß dein Rauschen sein" von F. Schubert. Der Hauptvorzug dieser Sängerin besteht darin, eine starke und ausgebende Sopranstimme von der Natur erhalten zu haben. Hr. v. Bülow war wie immer groß und vielseitig in seinen Leistungen. Liszt's Faust-Walzer zündete wieder ebenso mächtig als in seinem dritten Concert. Außerdem spielte er im Rubinstein'schen Quintett für Piano, Flöte, Clarinette, Fagott und Horn den schweren Pianopart mit genialer Virtuosität. Enthält dieses Quintett auch einzelne außerordentliche Schönheiten; ist das Scherzo und namentlich der letzte Satz prächtig gearbeitet: so packt doch und fesselt dasselbe nicht durch seine Gesammtwirkung. Rubinstein, der sonst in Orchestersachen mit durchgreifender Instrumentalkenntniß zu schreiben versteht, erfindet hierbei Instrumentalsätze, die schnurstracks mit der Leistungsfähigkeit der einzelnen Instrumente, ihrer Combination und ihrer Tonwirkung im Widerspruch stehen. Dies gilt ganz besonders von der Anwendung des Fagott und der Flöte. Während die Letztere eine sehr untergeordnete Rolle spielt, wird das Horn fast zu einer Principalstimme schwersten Kalibers erhoben. Nur fünf Künstler per excellence, wie die oben Genannten, konnten dieses lang ausgesponnene und schwierige Werk zu vollendeter Aufführung bringen, welche denn auch den Beifall des vollen Saales im Gefolge hatte. Der Concertgeber, Hr. Flögel, sang Mozart's „Abendlied" und zwei kleine Lieder eigener Composition mit gebildetem Vortrage. — In der zweiten Domchor-Soirée kamen zur Aufführung: Dixit Joseph von Orlandus Lassus (6 stimmig); Crucifixus (6 stimmig) von Lotti; Kyrie eleison (8 stimmig) von Caldara; Motette von J. M. Bach; Vaterunser für Männerstimmen von Prätorius; Weihnachtslied von Leonhard Schröter; Chor von C. G. Reißiger; Psalm 43 von Mendelssohn. Außerdem spielte in demselben der Pianist Hr. Schwantzer den ersten Satz aus dem italienischen Concert von S. Bach und die Mozart'sche Phantasie in C moll. Wir waren verhindert, diese Soirée zu besuchen. — Die „Jahreszeiten" kamen durch den Stern'schen Gesangverein und die Liebig'schen Capelle unter Professor Stern's gediegener Leitung zur Aufführung. Als der große, unsterbliche Sänger Hannchens und Lucas' unschuldige Liebe sang, hatte er bereits das 69. Jahr zurückgelegt; ein unvergeßliches Zeugniß, daß der Geist nicht altert. Es war seine reichste und letzte größere Arbeit. Die Ausführung der Chöre war ebenso präcis, wie durchweg gelungen und trug den Stempel sorgfältigster Vorbereitung. Frl. Malwine Strahl hatte schnell für Frau Bürde-Ney die Partie der Hanne übernommen. Sie sang dieselbe meist befriedigend, obgleich wir, in ziemlicher Nähe sitzend, von der Textesaussprache sehr wenig verstanden. Auch die Auffassung des Spinnerliedes (aus Bürger's Gedichten entlehnt) und des Märchen's (aus der Weiß'schen Uebersetzung von Annette et Lubin genommen) wollte uns in dieser trœmolirenden, weinerlichen Ausdrucksweise nicht immer zusagen. Den Lucas sang Hr. Otto mit wenigen Ausnahmen, wo wir größere Sicherheit und Prägnanz des Tones gewünscht hätten, künstlerisch. Ganz vorzüglich und in steter Steigerung, Vollendetes zu geben, sang unser königl. Sänger Hr. Krause den Simon. Die Leistungen der Liebig'schen Capelle waren bis auf einzelne Kleinigkeiten recht lobenswerth. - Der Saal zeigte keinen leeren Platz. — Am 3. Februar hatte der königl. dänische Hofpianist Rudolf Hasert ein Concert im Cäcilien-Saale der Singakademie veranstaltet. Zur Aufführung kamen von J. Seb. Bach: Präludium und Fuge (Cis dur), Burlesca (A moll), Gigue (B dur); von Schumann: Scherzo (B dur), Romanze (D moll); von Liszt: die riesige Don Juan-Phantasie und von Rud. Hasert selbst: große Sonate (A moll) in vier Sätzen (Allegro con brio, Andante, Intermezzo religioso, Scherzo, Finale e Fuge a 4 voci), Fest-Polonaise und „Vesleøtten fra Tistedalen", norwegische Phantasie-Variationen. Nach diesem Concert kann ich mein vor zwei Jahren in d. Bl. niedergelegtes Urtheil mit voller Ueberzeugung bestätigen, ergänzen und erweitern. Hasert ist eine ächt deutsche, denkende Künstlernatur, in welcher Gemüth, Phantasie, Geist und Kraft in der blühendsten Ausbildung sich entwickelten. Hat er sich mit riesenkräftiger Hand und staunenerregender, fabelhafter Technik die Wunderschätze der alten und neueren Meister siegreich bemächtigt; so ist er nicht minder glücklich im Begriffe, einen Theil derselben wohlgeschichtet auf den Tempelstufen des Kunstheiligthums selbst niederzulegen. Auf solche Gedanken brachte mich die großartige, treffliche Hasert'sche viersätzige Sonate in A moll. Sie übertrifft die C- und Des dur Sonate (in einem Satze componirt) desselben Componisten. Enthielten der erste, dritte und vierte Satz in ihren genial und originell erfundenen Rhythmen und Themen mit ihren modulatorischen Durchführungen und Gegensätzen ausgezeichnete Glanzeffecte, die in der Perpetuum mobile-Fuge zu wahrer Bewunderung hinriß, (letztere möchten wir wol auf dem Papier sehen); so wird man durch die schöne „Preghieria" des zweiten Satzes fast unwillkürlich fromm gestimmt. Nicht minder genial sind seine norwegischen Phantasie-Variationen und seine Fest-Polonaise. Und daß zwei entgegengesetzte Clavierperioden sich freundlich berühren, gingen des Altmeisters J. S. Bach drei Clavierpiècen und Schumann's Compositionen an den bewundernden Hörern vorüber. Vom aufrichtigsten Beifall mit Hervorruf verbunden, ertönte nach dem Spiele jeder Pièce der Saal. Hasert ist, neben dem entschiedenen Berufe zum Componisten, als Schüler Liszt's, einer der gewaltigsten Claviervirtuosen der Gegenwart. Vor seinem kraftsprühenden Flügel (der in dem kleinen Saale fast zu gewaltig und mächtig wirkte) gleicht er einem feuerbeschwingten Reiter, der über unüberwindlich scheinende Höhen, über gähnende Abgründe hinweg das schäumende Roß meistert. Zuweilen scheint es fast, als jagte er wild ins Weite; doch stets der riesigen Kraft und des festen Willens sich bewußt, geht es immer dem einen, schönen Ziele entgegen. Sobald Hr. Hasert sich seines Zweckes entledigt, hier in den

Hofconcerten aufzutreten, wird er auch in Leipzig, Dresden, Prag u. s. w. concertiren. Th. Rode.

Wien. Unter den jetzt zugkräftigen Virtuosenconcerten nehmen jene A. Dreyschock's die hervorragendste Stelle ein. Ich habe diesem Künstler in Nr. 22 des 52. Bandes dieser Zeitschrift ein ausführliches Wort der Charakteristik geweiht, auf welches ich verweise. Den vorjährigen Leistungen Dreyschock's verglichen, möchte ich seine diesjährigen einerseits durchklärter, nach anderer Seite entfesselter, eigenartiger nennen. Herbeck's Dirigentengeist und Geschick, sowie die frisch in das Zeug gehende Kraft seines an Jahren sehr jungen, an gründlicher Schulung jedoch ebenso manneskernigen Orchesters hat bei Dreyschock's Concerten wol die glücklichste, weil durchweg sieghafte Probe tüchtigen Könnens abgelegt. — Außerdem concertirte noch der auch Ihnen bekannte Grazer Pianist, Hr. Wilhelm Treiber. Gewandte, sehr klare, durchglättete Technik, Correctheit der Auffassung und Wiedergabe, Freisein von aller Prunksucht, kurz gründlich musikalisches Können und objectiv treues Darstellen des erlorenen Stoffes kennzeichnen diesen Pianisten in vortheilhaftem Sinne. Die Romantik von Beethoven auswärts ist nicht sein Feld. Hier giebt er nur äußerlich Angeeignetes, wenngleich in stets anständiger, doch undurchgeistigter, daher eben nur nach gewisser, sehr beschränkter Seite hin stichhaltiger Gewandung. Treiber ist eben von Hause aus Formalist, wenn auch ohne Frage der befähigtesten Einer. — Frl. Betti Wiswe, Schülerin des Professors Dachs, ließ in einem selbstgegebenen Concerte vor Allem ein ganz auserlesenes Programm leuchten. Sie spielte Schumann's A moll-Concert und eine Novellette dieses Meisters, ein Bach'sches Präludium, „Moment musical" von Schubert, endlich Chopin's Es dur-Polonaise. All dies Herrliche gab sie mit zartem, doch etwas verschwommenem und durchweg markllosem Anschlage, einer geübten Technik und in einem Sinne, der wenigstens Zug für Zug aufrichtige Liebe für gute Musik erkennen ließ. — Frl. Rosa Mangold, ein Zögling der Gesangsschule des geistreichen utraquistischen Horn- und Kehlenpädagogen Prof. Richard Lewy, trat neulich in eigener Sache vor die Oeffentlichkeit mit einer zwar dünnen, doch anmuthenden und gut geschulten Stimme und Vortragsweise. — Zwei kürzlich absolvirte Prager Conservatoristen, Hr. Popper (Violoncellist) und Hr. Wien (Geiger), ließen sich gleichfalls vernehmen, lieferten aber beide den Beweis allzuverfrühten Auftretens. — In dem als urwüchsige Virtuosen- und Componisten-Specialität mannigfach interessanten Geiger Eduard Reményi, der jetzt hier concertirt und viel pro und contra von der ihm eigenen Art des musikalischen Treibens reden macht, steckt etwas von Künstlerkraft und von Charakter, das Beachtung verdient, doch wol freilich auch Schulung nach allen Seiten hin bedürfte. — Schließlich noch, daß Prof. Eduard Pirkhert neulich die Zöglinge seiner vor etwa Jahresfrist begründeten Clavierschule in einem Prüfungsconcerte öffentlich einführte und vorwiegend gute Musik vernehmen ließ. Ganz Tüchtiges wurde namentlich im Zusammenspiele geboten. — Hellmesberger's erster Cyclus von Kammermusikabenden liegt hinter uns. Was er an eigentlich Neuem gebracht, läßt sich — der Ziffer wie dem Gehalte nach — auf ein sehr Geringes zurückführen. Streng genommen, ist diese Seite mit der Wiedergabe des eben gedruckt erschienenen Volkmann'schen E moll-Quartettes gänzlich erschöpft. Goldmark's Quartett wurde schon vor ungefähr Jahresfrist durch Hellmesberger's Verein genau so dargeboten, wie neulich. Seb. Bach's Concert für Clavier, Geige und Flöte mit Streichquintettbegleitung ist allerdings erst vor Kurzem durch S. W. Dehn's Bemühungen an das Licht gedrungen; dessenungeachtet kann auch dieses Tonstück nur beziehungsweise als Neuheit gelten. Ein Gleiches ist über Fr. Schubert's Octett für Streichinstrumente, Horn, Clarinette und Fagott zu bemerken. Im Uebrigen gab es nur Reprisen. Die Frage nach dem künstlerischen Gehalte dieser eigentlichen und Pseudonovitäten erledigt sich sehr verschiedenartig. Volkmann geht in seinem neuesten Opus, wie schon in mehreren früher veröffentlichten, einen nicht wenig bedenklichen Pfad. Sein im B moll-Trio, in den Händel-Variationen, in der Claviersonate, im D und A moll-Quartette, wie denn überhaupt in allem Früheren seiner Feder klar und anregend genug ausgeprägtes, besseres Selbst hat sich neuestens in ein Treiben verrannt, für das es keinen passenderen Ausdruck giebt, als die etwas wunderlich klingende Bezeichnung: zwei Herren dienen wollen. Zwei Gewalten bekriegen einander in Volkmann's jüngsten Schöpfungen, ohne zu einem versöhnenden Mittelpuncte hindurchdringen zu können. Nach einer Seite winkt unserem Tondichter der Geist jener vornehmlich in Haydn und Mozart geoffenbarten Einfachheit und Naivität des Schaffens. Auf anderer lockt ihn der seinem schöpferischen Menschen recht eigentlich an- und eingeborene neuere und neueste, aus Beethoven's mittlerer und letzter Periode hervorgesprossene selbstbewußte Genius. Wer aber auf den Zinnen seiner Zeit gestanden, wie einst Volkmann, darf solchem Höhepuncte nicht mehr untreu werden; oder er muß, im Falle der ihm bewußt gewordenen Unkraft, das weitere Schaffen, seinem früher errungenen Siege zu Liebe, aufgeben. Goldmark's Quartett hat, wie schon von voriger Saison her bekannt, ganz herrlichen, vollends zeitgemäßen Schwung und Zug. Seb. Bach's oben näher bezeichnetes Concert überquillt von geistesfrischem Leben und bringt bezüglich thematischer Arbeit eine Fülle des Anregenden und nach allbekannter Meisterart Durchbildeten. Das herrliche Werk hat allgemein erfreut, ja gezündet; und es hat die in der That durchgeistigte Wiedergabe des Concertes gewiß auch ihren guten Theil an solchem Glanzerfolge. Die HH. Eppstein (Pianoforte), Doppler (Flöte), Wranj (Contrabaß) und das allbekannte Hellmesberger'sche Quartett selbst hätten ihre Aufgabe nicht leicht kerniger, feinsinniger und liebevoller, mit einem Worte künstlerischer lösen können, als dies in der That der Fall gewesen. Was endlich Schubert's Octett betrifft, so bringt es — bei vielem Reizenden nach melodischer, harmonischer und rhythmischer Seite — auch viel des Flüchtigen. Zudem hat man an dem Werke so viel gekürzt und in dem Bestreben, es von angeblich übertriebenen Längen frei zu machen, dies Octett als ein in seinen Spitzen, dem ersten und Schlußsatze, so eckiges, unbeholfenes Wesen hingestellt, daß es oft Mühe kostet, der Logik des Ganzen auf die Spur zu dringen. Im Uebrigen gab es viel Beethoven'sches. Dahin gehören die Quartetten Op. 18 Nr. 2, Op. 59 Nr. 1, Op. 127 und 130, endlich das Streichtrio in G dur (Op. 9) und das Claviertrio in B dur (Op. 97). Haydn war durch eines seiner späteren, demnach frischeren Werke, durch das allbekannte und mit Recht beliebte B dur-Quartett entsprechend, Mozart wol allerdings durch das etwas schwächliche Es dur-Quintett nicht ganz würdig vertreten. Auch Mendelssohn's verblaßtes Clavierquartett in D moll hätte Anregenderem Platz machen können. Dagegen war die Reprise des weitaus schwungvollsten Quartettes dieses Meisters — ich meine das in A dur (Op. 13) — jedenfalls der glücklichste Griff bezüglich Mendelssohn'scher Kammermusik. Auch Schumann erschien hier mit drei seiner herrlichsten Gaben, und zwar mit dem Clavierquartette und Quintette, endlich mit dem wundervollen Streichquartette in F dur aus Op. 41. Von Rubinstein endlich brachte man überflüssiger Weise das in seinen Anläufen ebenso viel versprechende, als in der Entwickelung seines Details unerquickliche, schwülstige, lediglich gemachte und überdies schon weit öfter, denn andere Kammermusik dieses bedenklich fruchtbaren Componisten hier gehörte Claviertrio in B dur. Ueber die Ausführung alles Dessen gilt das längst Bemerkte. Handelt es sich um feine, anmuthige, duftige Tonfärbungen, dann stellt das Hellmesberger'sche Quartett unfehlbar seinen Mann und Meister. Wo es jedoch auf kräftiges, schwung- und manuhaftes, allseitig durchgeistigtes Betonen ankommt, da bleibt diese Künstlergenossenschaft fast immer hinter ihrer Aufgabe weit zurück. S.

Jena. Das fünfte akademische Concert am 5. Febr. brachte als Novität die hinterlassenen Bruchstücke der unvollendeten Mozartschen Oper „l'oca del Cairo," die aus dem Jahre 1783 herrühren. Die Instrumentation war von Mozart zum Theil nur angedeutet und wurde neuerlich von sachkundiger Hand vervollständigt. Den Eindruck des Ganzen, bei ungemein frischer und lebendiger Ausführung, ist als ein günstiger zu bezeichnen, und die Concertdirectionen sollten das wenig bekannte Werk Mozart's an Stelle allzu oft wiederholter Productionen einmal zu Gehör bringen. — Neben Mozart erschienen die Namen S. Bach's (Suite in D dur für Orchester), Haydn's (Symphonie C moll) und Beethoven's (Originalterzett für Sopran, Tenor und Baß, Op. 116) auf dem Programm. Die neuere Musik war sehr dankenswerth durch das Terzett für zwei Soprane und Tenor aus dem „Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius vertreten, welches reizende Stück mit großem Beifall aufgenommen und da capo verlangt wurde. In den Soli des Beethoven'schen und des Cornelius'schen Terzetts sowie in dem Mozart'schen Opernfragmente wirkten, außer mehreren hiesigen Dilettanten, denen wir zu besonderem Danke verpflichtet sind, die großherzogl. Hofsängerin Fräulein Melanie Baum und Frau Capellmeister Wettig aus Weimar mit. In den beiden letzteren erwies sich die nicht umfangreiche, aber sehr liebliche Stimme des Frl. Baum als besonders günstig. — Als eine Geigenvirtuosin von eigenthümlicher Begabung und außerordentlicher Technik lernten wir Fräulein Amélie Bibo aus Pest, eine Schülerin Léonard's, kennen, welche die Beethoven'sche F dur Romanze (Op. 22) und das Andante und Rondo aus dem ersten Vieuxtemps'schen Violinconcert unter großem Beifall vortrug. — Das Violinsolo in der Bach'schen Suite wurde von Stadtmusik-Dir. Hemman vortrefflich ausgeführt. **

Halle. Unter den, dem hiesigen Publicum gebotenen musikali-

schen Genüssen stehen entschieden die von den HH. Röntgen, John, Hermann und Davidoff im Saale des Kronprinzen veranstalteten Quartettunterhaltungen mit in der ersten Reihe, und es ist daher sehr erfreulich, daß dieselben für die laufende Wintersaison mit der am 12. December vor. J. gegebenen nicht ihren Abschluß erreicht haben, sondern den bereits stattgefundenen drei Soiréen noch drei andere folgen werden. Dieser zweite Cyclus für Kammermusik wurde eröffnet am 24. Januar, und das interessante Programm für diesen Abend enthielt folgende Werke: Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell (C dur) von Haydn; Chaconne für die Violine von J. S. Bach; Quartett für Streichinstrumente (G dur) von Mozart und Sonate für Pianoforte und Violoncell (A dur) von L. v. Beethoven. Die Ausführung der Bach'schen Chaconne von Hrn. Röntgen war sowol hinsichtlich der Technik, als auch des Vortrages eine ganz vortreffliche; und es fand dieselbe ebenso die wohlverdiente, ungetheilte Anerkennung, als die ausgezeichnete Execution der Beethoven'schen Violoncellsonate von Hrn. Davidoff. Frau Röntgen, welche den Clavierpart übernommen, löste ihre Aufgabe technischerseits auf einem aus dem Rahnefeld'schen Magazine zur Benutzung ihr überlassenen, schönen Stuttgarter Flügel in recht befriedigender Weise. Die Wiedergabe des Mozart'schen Quartettes verdient unbedingtes Lob.

J. H.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Am 8. Februar eröffnete Tichatschek als Eleazar in Halévy's „Jüdin" ein größeres Gastspiel am Leipziger Stadttheater, welches am 5. d. Mts. Mendelssohn's „erste Walpurgisnacht" in der scenischen Einrichtung von Ed. Devrient und am 12. F. Schubert's „Häuslichen Krieg" als Novitäten brachte.

Frau Jauner-Krall ist vom Wiener Hofoperntheater ein glänzender Engagementsantrag gestellt; vorläufig wird sie daselbst gastiren.

Hr. Friedrich Young gastirt in Gratz, wo er wahrscheinlich wieder in ein festes Engagement treten wird.

Frau Michaeli hat die Bühne in Frankfurt a. M. verlassen und wird nun als Concertsängerin auftreten.

N. W. Gade hat sich über Cöln nach Paris begeben.

Stephen Heller ist von Paris nach England gereist und weilt jetzt in Manchester.

Musikfeste, Aufführungen. Den vierten Productionsabend des Dresdner Tonkünstlervereins am 8. d. Mts. eröffnete Sonate für Pianoforte und Bratsche von Anton Rubinstein (von Hrn. F. Reichel und Kammermusikus Göring ausgeführt), welcher das C moll-Quintett von Boccherini (1735—1805) folgte. Den Schluß bildete die erste Abtheilung der im Jahre 1780 componirten, dreizehnstimmigen Serenade von Mozart.

Paul Fischer, Gesanglehrer am Gymnasium zu Zwickau, hatte am 28. Januar ein Concert veranstaltet, in welchem er von H. v. Bronsart, dem dortigen Stadtmusikcorps und sonstigen Orchesterkräften, sowie vom Gesangschor des Gymnasiums unterstützt wurde. Das Programm brachte: Beethoven's A dur-Symphonie und As dur-Sonate (Op. 110), F. Schubert's C dur-Phantasie in der Bearbeitung von Liszt, R. Schumann's Festouverture mit Gesang über das Rheinweinlied, eine ungarische Rhapsodie von Liszt und die Tannhäuser-Ouverture. Der Concertgeber hat für diesen Monat Vorlesungen über Beethoven's Leben und Wirken angekündigt.

Im zweiten Abonnementconcert des Musik-Dir. Hartmann in Meißen am 30. v. M. wirkten Frau Krebs-Michalesi, Kammervirtuos Kummer und der Ersteren zehnjährige Tochter, Mary Krebs, mit. Letztere spielte Compositionen ihres Vaters, Chopin's und Spindler's und bewies eine beachtenswerthe Begabung.

Im neuesten Symphonieconcerte des Musik-Dir. Rebling in Magdeburg, gelangten u. A. die Beethoven'sche neunte Symphonie und der Schnitterchor aus Liszt's „Prometheus" zur Aufführung.

Das dritte Abonnementconcert in Cassel war dem Andenken Marschner's gewidmet und wurde mit der Ouverture zum „Vampyr" eröffnet, worauf Frl. Erhartt die Arie der Anna aus „Hans Heiling" sang. Hierauf folgten Gesangsvorträge für gemischten Chor von Cherubini und R. Schumann, Spohr's Quintett und Solovorträge Jaell's.

Das vierte Abonnementconcert des Musik-Dir. Anton Krause in Barmen brachte in seinem ersten Theile Gade's C moll-Symphonie und David's E moll-Concert für die Violine, von Hrn. Franz Seiß vorgetragen. Der zweite Theil war der Erinnerung an Marschner geweiht und wurde mit einem Gedichte von Carl Siebel eröffnet, welchem die Ouverture zum „Vampyr", Introduction des ersten Actes von „Templer und Jüdin", zwei Marschner'sche Lieder und Vorspiel zu „Hans Heiling" folgten.

In Amsterdam fand im Laufe des vor. Mts. eine Aufführung des Liszt'schen „Prometheus" statt.

Neue und neueinstudirte Opern. Das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater in Berlin bringt, wie die „Neue Preußische Zeitung" schreibt, in den nächsten Tagen D. H. Engel's dreiactige, komische Oper „Prinz Carneval" zur Aufführung.

In Schwerin ging eine Operette „Der Hausirer" von Gustav Härtel beifällig in Scene.

In Prag fand eine Operette von Conradin, „Das Liebchen auf dem Dache" betitelt, beifällige Aufnahme.

In Prag wird Mozart's „Idomeneo" zur Aufführung vorbereitet.

Die Große Oper in Paris gab jüngst zum ersten Male „Il Furioso" von Donizetti.

Auber arbeitet an einer dreiactigen Oper „Die Braut des Königs von Garbe", zu welcher Scribe und St. Georges den Text geliefert haben.

Auszeichnungen, Beförderungen. G. Bierling, bereits vor einiger Zeit vom Mozarteum in Salzburg zum Ehrenmitgliede ernannt, hat vom niederländischen Vereine für Tonkunst das Diplom eines correspondirenden Ehrenmitgliedes erhalten.

Dem Musik-Dir. und Musiklehrer Gebhardi am evangelischen Schullehrerseminar in Erfurt ist der rothe Adlerorden vierter Classe verliehen worden.

Carl Hering in Berlin und der Dirigent der Breslauer Theatercapelle, Eugen Seydelmann, sind zu königl. Musikdirectoren ernannt worden.

Todesfälle. Am 5 d. Mts. starb zu Wien im 82. Lebensjahre Ignaz Friedrich Castelli; er ist der Textdichter zu Weigl's „Schweizerfamilie", ebenso schrieb er für Franz Schubert das Libretto zu dessen Operette „Der häusliche Krieg".

In Wien starb der frühere Hofopernsänger Friedrich Schmidgen. Walter, unter Director Balochino Mitglied des Kärnthnerthortheaters; zuletzt war er Kirchensänger.

Vermischtes.

Unsere in Nr. 3 d. Bds. der „Zeitschrift" gebrachte und einer Berliner Localkritik entlehnte Notiz, daß Marschner's „Templer und Jüdin" die einzige Oper dieses Componisten sei, welche am königl. Opernhause Eingang gefunden habe, beruhte auf einem Irrthum, indem sein „Hans Heiling" am 7 Mai 1833 dort mit Eduard Devrient in Scene ging.

In der Jul. Blüthner'schen Pianofortefabrik zu Leipzig fand dieser Tage eine kleine Festivität statt, indem aus jener der 500. Flügel hervorgegangen war. Die Arbeiter überraschten ihren Chef durch ein Morgenständchen und ein auf die Feier bezügliches Gedicht. Abends fand Festessen und Ball statt. Dieser neueste Flügel der genannten Firma ist eines der vorzüglichsten Instrumente der rühmlich bekannten Fabrik.

Verschiedene Zeitungen bringen die schon früher gerüchtweise verlautete Nachricht, daß im Nachlasse Spohr's die vollständige Partitur einer dreiactigen Oper „Alrauna, die Eulenkönigin" sich vorgefunden habe, die im Jahre 1808 entstanden sei, als Spohr noch Capellmeister in Gotha war.

Der Wiener Männergesangverein feierte dieser Tage einen „Narrenabend".

Die kaiserliche Dotation des Wiener Hofoperntheaters beträgt jährlich 210,000 Gulden.

Man spricht von der Ernennung Verdi's zum Intendanten des kaiserl. Theaters in Petersburg.

In der herzoglichen Hofcapelle zu Ballenstedt ist die Stelle eines als Solo- und Orchester-Bläser gewandten Waldhornisten zu besetzen. Derselbe müßte zugleich befähigt sein, im Orchester als Violoncellist mitzuwirken, und können sich hierzu qualificirte Bewerber wegen Mittheilung der näheren Bedingungen an den herzogl. Anhalt-Bernburgischen Capellmeister B. Klauß in Ballenstedt wenden.

Kritischer Anzeiger.

Musik für Gesangvereine.

Fink, Christian, Op. 15. Lieder für vierstimmigen Männerchor. Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. 20 Ngr.

Appel, Carl, Op. 17. Gegrüßt seist du in Liebe! Für vier Männerstimmen (Solo und Chor.) Ebendas. Pr. 12½ Ngr.

Sehr zu empfehlende Liedergaben für Männergesangvereine. Christian Fink hat schon so viel des Guten in mehrstimmigen Gesangsstücken geliefert, daß wir auch von seinem Op. 15 große Erwartungen hegten. Ein reizend poetischer Zug durchweht diese drei Lieder, die wir mit bester Ueberzeugung zu den gelungendsten Schöpfungen eines ächt-künstlerischen Geistes zählen. Würdevoller Ernst, wahre, tief-edle Auffassung sind die Hauptvorzüge dieser Sammlung. Die Titel der Lieder sind: „Waidmanns Gruß" (R. v. Wilm), „Wanderlied" (R. v. Wilm), „Wanderers Nachtlied" (Goethe).

Auch das Chorlied von Carl Appel verdient in gleicher Weise hervorgehoben zu werden. Das innig empfundene Baßsolo entschädigt vollkommen für die etwas gewöhnliche, beinahe altmodische Fortschreitung, welche wir im ersten und zweiten Tacte der vierten Partiturzeile finden. Die Harmonien sind gewählt und, dem Sinn der Worte gemäß, äußerst zart gehalten.

Bönicke, H., Op. 6. Vier Lieder für Männerstimmen. Leipzig, Carl Merseburger. Pr. 1 Thlr.

Blumner, Martin, Op. 9. Sechs Lieder für vierstimmigen Männerchor. Berlin, Trautwein. Pr. 1 Thlr.

Bönicke scheint mehr Talent für die ernste, Blumner mehr für die heitere Seite des Quartettgesanges zu haben. Ueberhaupt glauben wir, in Ersterem einen strebsamen, doch noch in der Entwickelung begriffenen Musiker zu erkennen, während uns in Blumner eine vollkommen fertige, routinirte Musikernatur entgegentritt. Die Lieder beider Hefte gehören zu den „unbedingt anständigen"; da man aber unmöglich alle anständige Musik empfehlen kann, so sei hier von dem Guten nur das Beste namhaft gemacht. Es sind dies in Bönicke's Op. 6 die Nummern 1 („Beständigkeit") und 3 („Am Rheine"), von denen die erste, namentlich im Mollsatz, bedeutende gesangliche Schwierigkeiten enthält. „Am Rheine" ist ein Lied voll warmen Gefühls, ansprechend in allen Nuancen, welches sicher die Herzen Vieler sympathisch berühren wird.

Die hervorragenden Nummern in Blumner's Op. 9 sind Nr. 1 Trinklied von Hoffmann v. Fallersleben, Nr. 2 Der Jäger Kriegslied von demselben und Nr. 5 Pfingstlied von Otto Roquette. Leicht ausführbar, von angenehmem Klange, mit sichtlichem Geschick geschrieben, werden diese Lieder sich eines gewissen Erfolges zu erfreuen haben.

Schondorf, Johannes, Op. 10. Handwerksburschen-Wanderlied aus Fritz Reuter's Hanne Nüte für vierstimmigen Männerchor. Berlin, Schlesinger. Pr. 22½ Ngr.

Genée, Richard, Op. 60. Das rechte Lied für vierstimmigen Männerchor. Ebendas. Pr. 20 Ngr.

Zwei effectvolle Männerchöre im Genre des Komischen, die ihrer bequemen Ausführbarkeit wegen großen Anklang finden werden. Welchem von beiden Chören der Vorzug gebührt, müssen wir dem Geschmack des Publicums überlassen; der zweite erinnert uns oft an Lortzing'sche Schreibweise, während uns der erste freier und selbständiger erscheint. Das Tenorsolo in der Mitte des Wanderliedes, obgleich von dem unvermeidlichen „la, la" begleitet, ist dennoch von recht hübschem Klange und möglichst nobler Auffassung, wie überhaupt der ganze Chor Spuren unverkennbarer Frische in sich trägt. In dem zweiten Chor beklagt der Dichter-Componist, daß die einzelnen Theile des deutschen Vaterlandes von so verschiedenen Liederklängen ertönten, und bedauert schmerzlich, daß ein kräftiger, allgemeiner Chor, ein rechtes Volkslied noch gar nicht componirt sei. Es folgt eine höchst ergötzliche, humoristische Schilderung dieser Trauer, zu welchem Zwecke Volkslieder, wie: „O, du lieber Augustin", „Muß i denn, muß i denn zum Städtele 'naus" ꝛc. citirt werden. Schließlich ergeht eine Aufforderung an das deutsche Volk, daß es fortan die kleinen Lieder schweigen lasse und seine Stimme in einem allgemeinen Chore, einem Liede voll stolzen Selbstgefühles, zeigen möge. Hiermit schließt die Geschichte. Die Idee des Hrn. Gense wäre schon ganz gut, doch wo bleibt das Lied? — Ideen und Wünsche haben Viele, Wenige aber können Lieder componiren.

Meyerbeer, H., Freundschaft (Gedicht von Ludwig Lieber), Quartett für 2 Tenore und 2 Bässe. Berlin, Schlesinger. Pr. 20 Ngr.

Es ist dies wiederum eine Gelegenheitscomposition, wie Meyerbeer sie so oft auf Bestellung schreibt, d. h. ohne jeden inneren Drang. Meisterhafte Handhabung der Form ist auch hier in hohem Grade ersichtlich, doch fehlt die Begeisterung. Wem es auf innere Hohlheit nicht ankommt, wer nur die interessante, glänzende Außenseite schätzt, wird dieser Arbeit Meyerbeer's seine Achtung nicht versagen können.

Peterwitz, H., Zwei Männerchöre mit Orgelbegleitung. Langensalza, Verlagscomptoir. Pr. ?

Sogenannte „gute Musik", doch ohne alles Interesse; Derartiges mag componirt, vielleicht auch ein Mal bei passender Gelegenheit aufgeführt werden — für den Druck erscheint es uns zu unbedeutend.

Hartwig, Aug., Op. 1. Drei vierstimmige Gesänge für Männerchor. Langensalza, Verlagscomptoir. Pr. ?.

Das erste Lied schon zeigt hinreichend, daß der Componist vollkommen unreif ist. Wir empfehlen ihm ernstes Studium einer guten Generalbaßlehre, damit er wenigstens die gröbsten Fehler, als da sind „Octaven, Querstände von abscheulichem Klange und sonstige Vergehen gegen vernünftige Stimmführung" künftig vermeide.

v. Weber, Carl Maria, Op. 53. Singet den Gesang zu Ehren! Für vier Männerstimmen. Berlin, Schlesinger. Pr. 12½ Ngr.

Es giebt eine Art von Musik, bei der man seine Anforderungen um ein Bedeutendes herabstimmen muß, wenn man nicht enttäuscht werden will; zu dieser gehört offenbar die vorliegende Composition, die des großen Weber durchaus unwürdig ist. Z.

Gesänge für gemischten Chor.

Euterpe. Sammlung mehrstimmiger Lieder für Sopran, Alt, Tenor, Baß, gesungen in den Aufführungen des Stern'schen Vereins. Nr. 9: Zwei Lieder von L. Ehlert: „Es wandelt was wir schauen." „Im Wald." Pr. ?

Außer dem hauptsächlichen Umstande, daß sich die beiden Stücke durch eigenen Werth empfehlen, kann auch die Aufführung von Seiten des Stern'schen Vereines als ein Lob für die Compositionen gelten. Sie sind stimmungsvoll, sangbar und edel empfunden.

Reißmann, A., Op. 10. Sechs Chorlieder. Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. 1⅙ Thlr.

Die Wahl der Dichtungen, wie die Inmusiksetzung ist hier gleich lobenswerth. Der Componist ist von der poetischen Stimmung warm berührt worden und hat nicht nur wohlklingende, sondern auch sangbare Musik gegeben. Wollen Singvereine, kleine wie große, wie auch die „gemischten Quartettkränzchen" das Heft jedenfalls probiren. Die Lieder heißen: 1. „Im Wald" (E. Fröhlich); 2. „Frisches Leben" (L. Tieck); 3. „Schlaf mein Herz" (Fr. Rückert); 4. „Maiglöckchen und die Blümelein" (Hoffmann v. Fallersleben); 5. „Zwei welke Rosen" (Max Waldau); 6. „Schön Rohtraut" (E. Mörike).

Blumner, Mart., Op. 10. Sechs Lieder von Goethe, Geibel, Lenau, Rodenberg, Beck. Berlin, Trautwein. Pr. Part. 10 Ngr., Stimmen 20 Ngr.

Die Lieder sind von etwas unbestimmtem Wesen: im Satze gut, in der Wirkung mittelmäßig, wahr empfunden, doch in der Phantasie gewöhnlich.

Cherubini, L., *Blanche de Provence.* Choeur arrangé pour trois voix de femmes ave Accompagnement de Piano ou d'Orgue à l'Usage des Pensionats de Demoiselles et des Communautés réligieuses. Nouvelle Edition avec Traduction allemande. Leipzig und Berlin, C. F. Peters. Pr. 12½ Ngr.

Es ist dies zwar nur eine wenig bedeutende Composition Cherubini's, aber dennoch liegt eine schöne Weihe darin. Einfach in der ganzen Fassung, wird sie, namentlich mit Physharmonika aufgeführt, einen warmen Eindruck hervorbringen. K.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

J. H. Bonewitz, Op. 17. *Divertissement* pour Piano. Offenbach, J. André. Pr. —?

Fr. Kiel, Op. 15. Melodien für das Pianoforte. Berlin, Trautwein. 2 Hefte. Pr. à 17½ und 15 Ngr.

Fr. Jacob, Jugendträume für das Pianoforte. Cassel, Luckhardt. Pr. 15 Ngr.

N. Rubinstein, *Deux Feuilles d'Album* pour Piano. Leipzig, Siegel. Pr. 12½ Ngr.

Th. Leschetizky, Op. 25. *Impromptu* pour Piano. Leipzig u. Berlin, C. F. Peters. Pr. 17½ Ngr.

Paul Lorberg, Op. 4. Zwei Clavierstücke. Berlin, J. Weiß. Nr. I. 17½ Ngr. Nr. II. 15 Ngr.

Fr. Grützmacher, Lieder ohne Worte für das Pianoforte. Leipzig, C. F. Kahnt. III Hefte. à 15 Ngr.

Gustave Satter, *Cinq Caprices fantastiques* pour Piano. Leipzig, Schuberth & Co. à ⅓ Thlr.

Th. Kullak, *Reminiscences de l'opéra Christine*, Fantaisie pour Piano. Berlin, J. Friedländer. Pr. 1 Thlr.

J. Raff, Op. 79. *Chachoucha-Caprice* pour Piano. Leipzig und Berlin, C. F. Peters. Pr. 25 Ngr.

Fr. Kiel, Op. 14. Große Polonaise für das Pianoforte. Ebendas. Pr. 20 Ngr.

Das Divertissement von Bonewitz verräth Talent und Geschick. Formell gleicht es der Suite und unterscheidet sich von dieser nur dadurch, daß nicht wie da jedes Stück in sich selbst fest abschließt, sondern alle in einander eingreifen und somit das Ganze in einem Zuge gespielt werden muß. Der Inhalt ist ein Maëstoso, Walzer, Recitativ, Allegretto, Andante und als Schlußsatz eine sehr ausgeführte Tarantelle. Alle Sätze bilden gegenseitig einen wohlthuenden Contrast, und besonders schließt die Tarantelle das Divertissement effectvoll und befriedigend ab. Wir sehen gern eines Weiteren aus dieser Hand entgegen. — Die Melodien von Kiel sagen uns ebenfalls zu; auch hier findet sich Geschick mit Anlage verbunden. Die beiden Hefte enthalten elf Melodien von verschiedenem Charakter und verschiedenen Formen. Nr. 4 in Edur, Nr. 5 in Gis moll, Nr. 8 Romanze und Nr. 11 Nachspiel haben uns davon besonders angesprochen. Schade ist es, daß diese Melodien ihrem Werthe nach sich so ungleich gegenüberstehen; es scheint, als wären sie in sehr verschiedenen Zeitperioden des Componirens entstanden, und daher mag es wol kommen, daß ihnen, was Inhalt und Styl betrifft, die Einheit in der Mannichfaltigkeit fehlt. — Jacob's Jugendträume entbehren der Opuszahl; sie sind aber der Beachtung weit würdiger, als viele Werke mit oft sehr unbescheidenen Opuszahlen. — Deux Feuilles d'Album von N. Rubinstein bieten, ohne auf Originalität Anspruch machen zu können, Anziehendes genug um Gefallen zu erregen; klar und sinnig gehalten, geben sie in gefälliger Melodie und Harmonie die Empfindung des Componisten leicht und wirkungsvoll wieder. In letzterer Beziehung scheint N. Rubinstein glücklicher zu sein, als sein Bruder Anton, dessen Kern man oft erst nach harter und herber Schaale genießbar findet. — Das Impromptu von Leschetizky ist ein Scherzo. Lassen auch die ersten Tacte einen festen, derben Scherz vermuthen, so ist doch das Ganze mehr flüchtiger, hüpfender Elfennatur verwandt. Im diesem Sinne, leicht hingeworfen gespielt, hinterläßt es einen stegreifartigen und zugleich wohlthuenden Eindruck; leider sind die beiden Schlußtacte nur interessant, aber nicht treffend. Uebrigens zeigt sich fast durchgängig eine geschickte Hand. — Was die zwei Clavierstücke von Lorberg anbetrifft, so ist es Schade, daß beide sonst frisch und ungesucht erfundenen Stücke, Nr. 1. „Jagd-Erinnerung", Nr. 2. „Sylphide" durch ihre öfteren Wiederholungen sich sehr in das Breite ziehen und dadurch von selbst abschwächen. Bei Nr. 2 möchte sich diese Breite noch entschuldigen lassen, da es in Etudenform geschrieben, und somit hinsichtlich der Ausdauer dem Spielenden von Nutzen sein könnte; jedoch ist dies immer nur von secundärer Bedeutung. — Weniger günstig als bisher können wir uns über die nun folgenden „Lieder ohne Worte" von Fr. Grützmacher aussprechen. Nr. 1, ein Abendlied, fängt zwar innig und anspruchslos an, zerfließt aber sehr bald in matte Sentimentalität, Aus Nr. 2, einer „Barcarole" hätte sich etwas machen lassen, wenn der Componist sich die Mühe gegeben, durch bedeutendere Darstellung seinen Hauptgedanken zu heben. So aber umgiebt er ihn durch nichtssagende Figuren, welche selbst die Barke zu Wasser machen, und Nr. 3, „Tanzliedchen", verläuft sich gar zu einem Hünten'schen Rondino. Nach dem, was bisher auf diesem Felde geleistet worden, ist der gewählte Titel, für diese Kleinigkeiten, ein offenbar verfehlter. — In den Cinq Caprices fantastiques von G. Satter findet man wieder Kraft und Energie, mit Innigkeit verbunden. Nichts ist in diesen Stücken, was an das Alltägliche erinnert; tüchtiges Wollen und tüchtiges Leisten gehen ziemlich Hand in Hand. Eine vorzügliche Geschicklichkeit bekundet Satter namentlich in seinen Einleitungen, welche immer, im richtigen Wesen des Entstehens, trefflich auf die Hauptsache hinleiten; wäre sein Styl, welcher sich sowol der neuesten Zeit, als auch Schumann nähert, selbständiger ausgeprägt, so ließe sich über die Eigenthümlichkeit des Componisten noch bestimmter entscheiden. Bis dahin sind wir aber schon über das Vorliegende erfreut. — Die nun noch vorliegenden Werke eignen sich auch für das Concert, ganz besonders die einundzwanzig Seiten lange Phantasie von Th. Kullak durch ihr brillantes Figurenspiel und ihren allarmirenden Schluß. Jedoch sind diese Eigenschaften nicht das Alleinige und Beste des Werkes; der Componist hat, mit Geist und Liebe zu seiner Sache, die aus der Oper entnommenen Themen vortheilhaft genug zu gestalten gewußt, um mehr als ein bloses Virtuosenstück daraus zu machen, und es findet sich daher manches Tüchtige und Achtungswerthe darin vor. — Ebenso hat die Cachoucha-Caprice Gehalt und wirkungsvollen Claviersatz genug, um von Virtuosen, begabt mit Energie und klarem Gestaltungssinn, als kurzes Repertoirestück aufgenommen werden zu könen; desgleichen die Polonaise von Kiel, welche ebenso interessant für den Spieler als für den Zuhörer ist. C. P.

Von Hallberger's „Prachtausgabe der Classiker Beethoven, Clementi, Haydn, Mozart in ihren Werken für das Pianoforte allein, neu herausgegeben mit Bezeichnung des Zeitmaßes und Fingersatzes" von J. Moscheles, haben wir die in vierter Auflage vorliegenden Lieferungen 51 bis 60 zur Anzeige zu bringen, enthaltend die Beethoven'schen Sonaten Op. 49 Nr. 1 und 2, Op. 53 und 54, Mozart's Sonaten Nr. 13 (Cdur) und Nr. 14 (Fdur), Haydn's Sonaten Nr. 11 (Ddur) und Nr. 12 (Gdur), und Clementi's Sonaten Nr. 11 (D moll) und Nr. 12 (H moll). Bekanntlich empfiehlt sich diese Ausgabe, im Ganzen 87 Lieferungen umfassend, durch Sauberkeit, Correctheit, großen, deutlichen Notendruck und den sehr billigen Preis von 1 Sgr. für den Musikbogen.

Von den im Verlage der Heinrichshofen'schen Musikalienhandlung zu Magdeburg erscheinenden Symphonieen von Jos. Haydn für das Pianoforte zu vier Händen, bearbeitet v. C. Klage und C. Burchard, liegen uns die Nrn. 4, 36 und 40 zur Ansicht vor. Gutes Arrangement, saubere Ausstattung, vorzüglicher Notendruck und civiler Preis gereichen auch diesem Unternehmen zur besondern Empfehlung.

Bei Adolph Brauer in Dresden erschien „Pianoforte-Album zu vier Händen. Auswahl volksthümlicher Musik aller Länder", bearbeitet von Carl Burchard. Bis jetzt liegen 6 Hefte (Pr. à 20 Ngr.) vor, welche sich durch Mannichfaltigkeit des Inhalts und gute Ausstattung (Stich und Druck von Breitkopf und Härtel) vortheilhaft auszeichnen. Wir begegnen meist Namen von gutem Klange, wie Händel, Bach, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Grétry, Cherubini, Weber, Mendelssohn u. A. Daneben ist selbstverständlich das eigentliche „Volkslied" zahlreich vertreten. Leicht ausführbar werden sich die meist kurzen Stücke zur Unterhaltung, wie auch

zum gelegentlichen Gebrauch beim Unterricht verwenden lassen. Eine Fortsetzung des Werkes ist in Aussicht gestellt.

Von demselben Herausgeber erscheint ferner „klassische Kirchenmusik", für das Pianoforte zu vier Händen bearbeitet (Ebendas.) Eine Titel-Bemerkung sagt:. „Durch besondere huldvolle Genehmigung Sr. Maj. des Königs wurde es der Verlagshandlung möglich, die Herausgabe der vorstehenden Sammlung zu beginnen, welche bestimmt ist, aus den reichen Schätzen des königl. Kirchenarchives die besten, bisher ungedruckten Meisterschöpfungen in künstlerisch gediegener, vierhändiger Bearbeitung dem gesammten musikalischen Publicum zugänglich zu machen." Vier Hefte, Hasse's „Te Deum laudamus" und „Regina coeli," Stabat mater und Miserere von Jos. Schuster enthaltend, liegen vor (Pr. zwischen 15 und 25 Ngr.). Das leicht ausführbare Arrangement mit Hinweis auf Chor-, Solo- und Instrumentalstellen des Originals, verdient, sowie auch die äußere Ausstattung des Werkes, bestes Lob. Freunde der musica sacra werden dieses Unternehmen willkommen heißen. — In vierhändiger Bearbeitung, ebenfalls von C. Burchard, liegen ferner vor: Beethoven's Adelaide (Dresden, Bernhard Friedel, Pr. 17½ Ngr.) und Trauermarsch aus desselben Meisters Op. 26 (Dresden, Adolph Brauer, Pr. 10 Ngr). Die Transposition des letztgenannten Werkes nach A moll ist ein Eingriff in die angestammten Rechte des Originals und dürfte unter allen Umständen nicht zu billigen sein.

G. R.

Gesangsmusik.

Eine Reihe der Gesangsmusik angehörender Werkchen zeigen wir nachstehend vorübergehend an. Für eine Singstimme mit Pianoforte liegen uns vor: Theodor Hentschel, „die drei Reiche der Natur" von Lessing (Bremen, Aug. F. Cranz), ein im edleren Coupletstil ausgeführter, nicht durchcomponirter Gesang ohne irgendwelchen musikalischen Werth. — „Wie wohl ist mir, o Freund der Seele" von Fr. Belcke, Op. 51 (Berlin, Challier Pr. ⅓ Thlr.), ein sangbargefälliges Lied von weichem Charakter, durch die Art und Weise der Textbehandlung einem früheren Standpunct angehörend. — „Die Spröde" (Gedicht von Goethe) von Joseph Neswadba (Berlin, T. Trautwein Pr. 7½ Ngr.) verlangt einen geübten Sänger, der recht wacker trillern kann. Die Composition, Frl. Artôt gewidmet, ist hübsch gemacht und wirkt erheiternd. — Ebendas. sind erschienen: „Drei Lieder" von Theodor Bradsky, Op. 9 (Pr. 12½ Ngr.) — Schwarzwälder Uhr von H. Pröhle, Waldlied von Uhland, Volkslied von Corrodi —, denen volksmäßige Melodie und anständige Haltung, wenn auch nicht Erfindung und dauernder Effect nachgerühmt werden darf. — Aus dem Verlage von Fr. Bartholomäus in Erfurt sind hervorgegangen: „Das arme Herz" für Bariton oder hohen Baß von J. Bal. Hamm, Op. 167 (Pr. 7½ Ngr.), in Proch's sentimentaler Manier, die immer auf feuchte Augen speculirt, und: Max Joseph Bergk, Op. 3, „Deutschland" von E. Geibel, für eine Baßstimme (Pr. 5 Ngr.), in welchem die angestrebte Kraft des Ausdruckes nur zu sehr in wirkungslosen Lärm ausartet. — Von dem bei Schlesinger in Berlin in zwei Bänden zu je 12 Nrn. erscheinenden Sammelwerke „Auswahl der beliebtesten englischen, schottischen und irischen Gesänge" liegt Nr. 13 „Vergißt man alte Freundschaft je?" (nach Rob. Bruns) vor, deren musikalischer Werth sehr gering anzuschlagen ist. — „Lieder und Gesänge" von Sigmund Kerling (Cassel, Carl Luckhardt) Nr. 1 Abschied Pr. 5 Ngr., Nr. 2 Müllerlied Pr. 7½ Ngr., Nr. 3 Stille Liebe Pr. 7½ Ngr., bekunden Streben nach dem Besseren, sind aber wie die weitaus größere Zahl neuer Liederproductionen von nur geringer Erfindung und auf den Klang berechneter Wirkung. — „Drei Lieder" von Carl Reiß, Op. 5 (Ebend.), empfehlen sich durch Einfachheit und ungeschminkte Empfindung. — Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und der Violine sind in demselben Verlage erschienen: „Zwei Lieder" von Carl Reinecke, Op. 26 (Nr. 1 Waldesgruß Pr. 10 Ngr., Nr. 2 Frühlingsblumen Pr. 12½ Sgr. Compl. 17½ Ngr.). Die Musik ist ansprechend und leicht ausführbar.

Carl Häser bietet mit einer Composition für vier Männerstimmen (Op. 1. Heft 1) „Der Wald" (Ebendas. Part. und Stimmen, Pr. 15 Ngr.) ein Werkchen ganz gewöhnlicher Art, das besser ungedruckt geblieben wäre. — Auch eine „Motette" für gemischten Chor, „componirt für seine Gesangsschüler in den obern Classen des Christianeums zu Altona", von Cantor Petersen erweist sich für die Veröffentlichung als zu nichtssagend.

G. R.

Instructives.

Für Pianoforte.

Fr. Brauer, Musikalischer Jugendfreund für Pianoforte zu 2 und 4 Händen. Leipzig, Carl Merseburger. 2 Hefte. Pr. à 15 Ngr.

F. X. Chwatal, Op. 160. Kinder-Ball für Pianoforte. Ebend. 2 Hefte. Pr. à 10 Ngr.

Heinrich Wohfahrt, Sonaten-Kränzchen für Pianoforte. Leipzig, C. F. Kahnt. Zwei Hefte. Pr. à 12½ Ngr.

W. A. Müller, Op. 112. Sechs Sonaten in leichtem Style für Pianoforte. Erfurt, Fr. Bartholomäus. 2 Hefte. Pr. à 15 Ngr.

Fr. Brauer, Leichte und angenehme Uebungsstücke zu vier Händen. Leipzig, Carl Merseburger. 4 Hefte. Pr. à Heft 6 Ngr.

Ad. Klauwell, Op. 36. Melodien-Album für Pianoforte zu vier Händen. Ebendas. 3 Hefte. Pr. à Heft 10 Ngr.

F. X. Chwatal, Op. 159. Volkslieder-Album zu vier Händen. Ebendas. 4 Hefte. Pr. à Heft 10 Ngr.

C. T. Brunner, Op. 68. Vier Märsche für das Pianoforte zu vier Händen. Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. 15 Ngr.

———, Op. 83. Canzonetta von Rossini, übertragen für das Pianoforte zu vier Händen. Ebendas. Pr. 7½ Ngr.

Fr. Brauer, Op. 14. Jugendfreuden. Sechs Sonatinen für das Pianoforte zu vier Händen. Ebendas. à Sonatine 12½ Ngr.

———, Op. 11. Sonatine für das Pianoforte zu vier Händen. Ebendas. Pr. 22½ Ngr.

Der musikalische Jugendfreund von Fr. Brauer enthält neunzig verschiedene Volks- und Opernmelodien, unter denen sich auch einige Choräle befinden. Der Verfasser beabsichtigt mit diesem Werke, junge Clavierspieler im Blattspiel und Auswendiglernen zu üben. Da Beides ebensowol zur Reife wie zur Erholung des Clavierspielers, wenn es in den richtigen Perioden ergriffen wird, von Wichtigkeit ist, so nennen wir das Werkchen in seiner praktischen Auffassung und Zusammenstellung willkommen. Möge es richtig und viel angewendet werden. — Schließen wir hieran sogleich den „Kinderball" von Chwatal, da auch der Tanz zu obigen Zwecken und namentlich festem Tactspiel sein Gutes beitragen kann. Bei der kleinen Welt ist er sogar mitunter ein Bedürfniß; und wo dieses der Fall, sind diese vierzehn verschiedenen Tänze, für kleine Hände berechnet, gewiß an ihrem Platze. — Die Sonaten im leichten und gefälligen Styl von Wohlfahrt und W. A. Müller sollen auf das ernstere Streben des jungen Pianisten hinwirken, welches sie auch bis zu einem gewissen Grade thun. Wenn aber W. A. Müller in seinem Vorwort sagt, „diese Sonaten beabsichtigen auf die schwierigeren von Beethoven und Mozart vorzubereiten und zwischen jenen und den bereits genügend vorhandenen Anfangsgründen einen vermittelnden Uebergang zu bilden", so geht er viel zu weit; denn seine Sonaten bilden weder einen Uebergang zu den Formen, noch zu dem Inhalt jener Meisterwerke. Sie kommen in dieser Hinsicht nicht einmal denjenigen von Clementi gleich, von denen man allerdings stufenweise in ihrer weiteren Folge auf Beethoven lossteuern kann, da sie mehr als alle anderen Schulwerke technisch wie geistig darauf vorzubereiten vermögen. — Die vierhändigen Uebungsstücke von Brauer haben bereits große Theilnahme gefunden; und das erste Heft erlebte bereits die vierte Auflage, die anderen zwei und drei. Wir gönnen den Erfolg sowol dem Componisten als Verleger, da diese Uebungsstücke wirklich fördernd sind. — Das vierhändige Melodienalbum von Klauwell ist in derselben Weise aufgefaßt, wie sein zweihändiges „Goldenes Melodienalbum", und wird, wie dieses, gewiß auch seine Verehrer finden. — Das Volksliederalbum von Chwatal möchte sich, was die Folge der technischen Schwierigkeiten betrifft, an das Klauwell'sche anschließen. Zum Lobe des Componisten bemerken wir noch, daß er sich Mühe gegeben hat, seine Lieder in mannichfacher Bearbeitung und wirkungsvollem Claviersatz zu Gehör zu bringen. — Die vier Märsche nebst Canzonetta von Brunner huldigen mehr der Unterhaltung als dem rein Schulmäßigen, und in dieser Be-

ziehung empfehlen sie sich in gewissen Kreisen von selbst. Erstere liegen sogar schon in neuer Ausgabe vor. Brauer giebt in seinen sechs Sonatinen, im Umfange von fünf Tönen, etwas Aehnliches wie Diabelli in seinen bekannten Jugendfreuden-Sonatinen; doch stehen sie diesen bei Weitem nach. Sie sind dessenungeachtet für Lehrer, welche nicht in eine gewisse Einseitigkeit versunken sind, als Abwechselung gewiß recht brauchbar. Die Sonate Op. 11 von demselben Componisten empfehlen wir aber durchgängig als ein ansprechendes und nützliches Werk für den Unterricht. C. P.

Mayer, Charles, Op. 168. Neue Schule der Geläufigkeit im Auszuge. 24 Studien für das Pianoforte in methodischer Ordnung. Heft I—VI. Pr.: Heft I. 22½ Ngr., Heft II, IV, VI à 25 Ngr., Heft III, V à 1 Thlr.

Vorliegendes Werk enthält in 6 Heften 24, meist in elegantem Style geschriebene, vom Leichteren zum Schwereren geordnete Etuden, welche, ohne im Allgemeinen weder technisch Neues, noch musikalisch Interessantes zu bieten, für die technische Ausbildung jedenfalls zweckentsprechend, vorzugsweise aber zur Vorbereitung für das Spiel moderner, brillanter, mittelschwerer Saloncompositionen recht brauchbar sind. Wenn man sich überhaupt vor Einseitigkeit zu hüten hat, so verstehet es sich in Betreff dieses Werkes wol auch von selbst, daß man sich nicht auf dasselbe ausschließlich beschränken kann, sondern es vielmehr in Abwechselung mit anderen, strengeren Studienwerken und Compositionen zu benutzen hat. Insbesondere dürfen neben demselben besondere Uebungen und Etuden für die linke Hand nicht vergessen werden, da, wie in vielen Schulwerken, auch in dem vorliegenden von Ch. Mayer für diese sehr wenig gesorgt ist, und dieselbe meist die Begleitung in Sprüngen von den tieferen Baßtönen auf deren Accorde in höhere Octaven auszuführen hat. Die Etuden, von denen allerdings einzelne durch bloße mechanische Uebungen auf der Tastatur ersetzt werden können, sind meist aus Figuren und Passagen gestaltet, wie man sie häufig in modernen Saloncompositionen verwendet findet, und verlangen zu ihrer Ausführung fast durchgängig große Hände. Noch bemerken wir, daß die vorliegende „Schule der Geläufigkeit" nur ein Auszug ist aus dem, 40 Studien enthaltenden, unter gleichem Namen und gleicher Opuszahl früher veröffentlichten größeren Werke Ch. Mayer's, welches sich bereits der Einführung in mehreren Musikinstituten des In- und Auslandes zu erfreuen hatte.

J. H.

Unterhaltungsmusik.

Für die Flöte.

Fahrbach, Josef, Op. 47. Album für Flötenspieler. Beliebte Pièceu für die Flöte mit Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. Nr. 1—3 à 12½ Ngr., Nr. 4 10 Ngr.

Für dieses idyllische Instrument ist wol kaum etwas Geistreiches oder tief Gedachtes geschrieben worden. Das vorliegende Album stößt diese Bemerkung nicht um. Es enthält äußerst faßliche Melodien von Chwatal, Voß, Lindpaintner u. s. w. mit ebenso faßlichen Variationen, im herkömmlichen Flötenstyl. Dergleichen Sächelchen sind gewiß für dilettirende Flötenbläser, welche sich genügend eingeblasen zu haben glauben, um zum Bravourmäßigen überzugehen, unentbehrlich; aber dieser Zweck würde ebenso gut und für die musikalische Würde unendlich besser erreicht werden, wenn der Principalstimme etwas mehr harmonische Würze beigegeben würde, als es hier geschehen ist. Das begleitende Pianoforte ist denn doch gar zu dürftig bedacht worden, gewiß nicht zum Vortheile eines Marschner'schen Liedes, für dessen Variirung, in dieser Weise, der Componist dem Bearbeiter schwerlich Dank gesagt haben würde. Uebrigens zeigt sich Fahrbach in den Stücken als guter Flötentechniker, der für das Instrument praktisch zu setzen versteht. F. W. Markull.

LITERARISCHE ANZEIGEN.

Nova-Sendung Nr. 1. 1862.

von **Bernhard Friedel,** (früher W. Paul)
in *Dresden* und *Zittau*.

Baumfelder, F., Op. 55. Clara. Polka élégante pour Piano. Zweite Auflage. 10 Ngr.

Von dieser reizenden Polka wurde die erste Auflage allein in Dresden verkauft.

Chaisenträger-Polka aus Flick und Flock, von Räder, f. Pfte. 5 Ngr.

Eller, L., Op. 1. Corrente pour Violon avec Piano, arr. pour Piano seul. 12½ Ngr.

Gumbert, F., Op. 96. Drei Lieder aus dem Volksstück: Die Lieder des Musikanten, von R. Kneisel. Zweite Auflage. (Einzeln siehe: Sängers Lieblingslieder. Nr. 50—52). 10 Ngr.

Diese Lieder, bis jetzt auf 28 Bühnen gesungen, erfreuten sich solch grossen Beifalles, dass bereits über 1400 Exemplare abgesetzt wurden.

Härtel, A., Op. 27. Frühlingsblüthen. Fünf Gesänge für gemischten Chor. Partitur und Stimmen. Nr. 1—3 à 10 Ngr. Nr. 4, 7½ Ngr. Nr. 5, 22½ Ngr. Compl. 2 Thlr.

Hüllweck, F., Op. 8 Nr. 1. An die deutschen Frauen für Tenorsolo mit Brummstimmen. (Für eine Singstimme mit Pianoforte, siehe Sängers Lieblingslieder Nr. 49) 10 Ngr.

Bei öffentlichem Vortrage wurde dieses Lied (Seitenstück zu Neithardt's, den Schönen Heil) stets Da capo begehrt.

———, Exercices pour Violon. Liv. I. Zweite Auflage. 1 Thlr.

Lipinski, C., Op. 34 et post. Deux Impromptus pour le Violon seul. 7½ Ngr.

Mannsfeldt, H., Op. 9. Moosrosen, Walzer für Pianoforte. 10 Ngr.

———, Op. 16. Frühlingsblüthen, Galopp für Pianoforte. 5 Ngr.

Richards, B., Marie, Nocturne pour Piano. Zweite Auflage. 10 Ngr.

Sängers Lieblingslieder. Auswahl beliebter Gesangs-Compositionen mit Pianoforte.

Nr. 49. **Hüllweck, F.,** An die deutschen Frauen. Op. 8, Nr. 1. 5 Ngr.
Nr. 50. **Gumbert, F.,** Ich bin ein armer Musikant. Op. 96, Nr. 1. 5 Ngr.
Nr. 51. **Gumbert, F.,** Trinklied. Op. 96, Nr. 2. 5 Ngr.
Nr. 52. **Gumbert, F.,** Was hassest Du, was zürnest Du. Op. 96, Nr. 3. 5 Ngr.

Wagner, F., Harmonische Retraite der Königl. Sächsischen Cavallerie.
Partitur für Cavallerie-Musik. 1 Thlr.
Für Pianoforte. 12½ Ngr.
Hieraus einzelnen: Retraite-Polka für Pianoforte. 7½ Ngr.
———, Op. 21. Saxonia-Marsch.
Partitur für Cavallerie-Musik. 15 Ngr.
Für Pianoforte. 5 Ngr.

Neue Musikalien.

Im Verlag von **Fr. Kistner** in Leipzig erschien soeben:

David, Ferd., Op. 41. Nachklänge. Fortsetzung der Bunten Reihe. 15 Stücke für Violine und Pianoforte. Compl. 4 Thlr. 20 Ngr. Heft 1—4 à 1 Thlr. 10 Ngr.

Franz, Robert, Sämmtliche Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte aus Op. 4, 14, 30, einzeln à 5, 7½ u. 10 Ngr.

Gade, Niels W., Op. 39. Michel Angelo. Concert-Ouverture für Orchester. Partitur 1 Thlr. 15 Ngr. Orchesterstimmen 3 Thlr.

———, Dieselbe für Piano zu 4 Händen 1 Thlr.

Heller, Stephen, Op. 100. Zweite Canzonetta für Pianoforte. 25 Ngr.

Kullak, Th., Op. 111. Lieder aus alter Zeit. (Neue Folge.) Für Pianoforte.

No. 1. Lied der Nacht von *J. Fr. Reichardt.* 15 Ngr.
No. 2. Soldatenspruch von *R. Zumsteeg.* 15 Ngr.
No. 3. Das Veilchen von *W. A. Mozart.* 15 Ngr.
No. 4. Lützow's wilde Jagd von *C. M. v. Weber.* 20 Ngr.
No. 5. Mich fliehen alle Freuden von *Paesiello.* 20 Ngr.
No. 6. Die Zufriedenheit von *W. A. Mozart.* 15 Ngr.

Moscheles, Ignaz, Thematisches Verzeichniss in Druck erschienener Compositionen. 2 Thlr.

Schumann, Robert, Op. 115. Der Rose Pilgerfahrt. Märchen nach einer Dichtung von *M. Horn.* Für Solostimmen, Chor und Orchester im Arrangement für das Pianoforte von *A. Horn.* Zu zwei Händen 2 Thlr. 15 Ngr. Zu vier Händen 3 Thlr. 20 Ngr.

Walter, August, Op. 17. Drei Gesänge für eine Altstimme mit Begleitung des Pianoforte. Die Himmelsthräne, Das Ständchen, Dein Wille, Herr! (2. Heft der Alt-Lieder.) 15 Ngr.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 21. Februar 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 1½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 8.
Sechsundfunfzigster Band.

H. Westermann & Comp. in New York.
F. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Der Staat und die Kunst. Erster Artikel (Fortsetzung). — Ueber die Stimmung der Instrumente im Orchester. — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes. — Literarische Anzeigen.

Der Staat und die Kunst.

Von

F. Brendel.

Erster Artikel.

(Fortsetzung.)

Schwieriger gestaltet sich eine befriedigende Lösung der gestellten Forderung, sobald wir die Gymnasien ins Auge fassen, theils weil die Kunst diesen Anstalten überhaupt ferner steht, theils auch, weil hier, so viel mir bekannt, die Ueberbürdung mit Lehrgegenständen eine noch weit größere, und schon jetzt kaum damit fertig zu werden ist.

Fragen wir zunächst nach Beschaffung geeigneter Lehrkräfte, so ist zwar diese Schwierigkeit nicht so groß, als sie beim ersten Blick scheinen mag. Bei der Verbreitung der Musikliebe im ganzen deutschen Volke — und ich spreche hier vorzugsweise nur von der Tonkunst, da eine Kunst doch vorzugsweise allein betont werden kann, und Musik jetzt die populärste, folglich auch zunächst zu wählende Kunst ist — werden sich unter einem zahlreicheren Lehrerpersonal immer Einzelne finden lassen, die, durch eigene Neigung zur Beschäftigung mit Musik getrieben, ohne allzugroße Schwierigkeiten die Vertretung derselben übernehmen oder sich dazu vorbereiten könnten. Wollte man aber bei Besetzung erledigter Stellen auf eine derartige Befähigung noch eine besondere Rücksicht nehmen, so würde bald dem Bedürfniß entsprochen sein, insonderheit, wenn bekannt würde, daß darauf von Seiten der Behörden besonders geachtet werde. Der Unterricht selbst hätte nach zwei Richtungen hin sich zu erstrecken: Unterweisung im Praktischen, was dadurch erleichtert wird, daß an einzelnen Anstalten bereits Chorgesangstunden abgehalten werden. An anderen hat man in neuester Zeit, wie schon früher erwähnt, den Versuch gemacht, neben allgemeiner Musiklehre die ersten Elemente der Theorie mitzutheilen. Nach theoretischer Seite hin wäre auch hier Geschichte der Musik, sowie allgemeine Literatur- und Kunstgeschichte das zunächst zu Berücksichtigende. Und wenn es in ausgedehnterer Weise nicht geschehen könnte, so wäre wenigstens darauf hinzuarbeiten, daß in Vorträgen über Culturgeschichte, in Vorträgen über Geschichte der deutschen Literatur, ja selbst in solchen über allgemeine Weltgeschichte — nach Maßgabe der zur Disposition gestellten Zeit — die großen Epochen der Kunst bei Besprechung gleichzeitiger Ereignisse eine Erwähnung fänden, natürlich mit Hinweisung auf Geist, Wesen und Gehalt derselben. Ich bin indeß der Meinung, daß in einem vieljährigen Unterrichtscursus wenigstens ein Mal den Schülern während ihres Aufenthaltes zweistündig ein Semester hindurch Vorträge über die Entwickelung von Poesie und Kunst im Fortgange der Weltgeschichte gehalten werden könnten; in der Art und Weise etwa, wie die schon früher bereits von mir erwähnte Schrift von A. Wendt: „Ueber die Hauptperioden der schönen Kunst, oder die Kunst im Laufe der Weltgeschichte" (Leipzig 1831, Barth) sich der Aufgabe unterzogen hat. Natürlich reicht dieses Werk, schon in Folge seines Alters, für unsere Zeit nicht mehr aus, und es kommt dabei wesentlich auch auf den Geist an, in dem solche Vorträge gehalten werden. Werden die Blicke dabei ausschließlich nur auf die Vergangenheit gelenkt, kann man noch immer von jenem alten Märchen sich nicht trennen, als ob unsere Zeit eine epigonenhafte sei — während, ganz abgesehen von Musik, Skulptur und Malerei, ja zum Theil selbst noch die Poesie Kräfte aufzuweisen haben, die sich mit Allem, was vorausgegangen ist, messen können —, so könnte leicht durch solche Vorträge mehr geschadet als genützt werden, und Naturalismus, Zufall und Willkür, wie sie jetzt gäng und gebe sind, wären immer noch vorzuziehen. Es ist indeß anzunehmen, daß jenes Philistergeschwätz nicht lange mehr allzu viele Anhänger zählen werde, und daß die einzig richtige geschichtliche Ansicht, wornach jede neue Epoche neben dem, was sie der Vergangenheit gegenüber eingebüßt hat, zugleich auch ein neu Errungenes ihr eigen nennt, immer mehr zur Geltung gelangen werde.

Ist auf solche Weise des zu Erreichenden im Ganzen verhältnißmäßig auch nur wenig, so wäre damit in der That doch schon immer etwas Namhaftes geschehen.

Bei Weitem leichter freilich wird die Sache, wenn der Lehrplan selbst eine Umgestaltung erfährt, und dies ist es auch, worauf in Zukunft vorzugsweise hinzuarbeiten wäre. Ich

kann natürlich an diesem Orte diesen Gegenstand, als zu weit abliegend, nicht erschöpfen; ich muß mich auf eine kurze Bezeichnung des Wichtigsten beschränken. Man gestatte indeß die Versicherung, daß das, was ich hier nur in einer Skizze vorlege, keineswegs von der Oberfläche geschöpft ist, sondern wohlbegründete Erfahrung und Vertrautheit mit den besprochenen Gegenständen zur Voraussetzung hat.

Es treten uns zunächst die classischen Studien als ein Hauptbestandtheil des Gymnasialunterrichtes entgegen. Daß dieselben in der Ausdehnung, wie eine solche die frühere Zeit zweckgemäß fand, in unserer Zeit nicht mehr am Ort sind, das ist bereits von einsichtsvollen und vorurtheilsfreien Schulmännern anerkannt. Man hat mit Recht darauf aufmerksam gemacht, daß dem für das Leben fast ganz Unbrauchbaren eine übergroße Ausdehnung gewidmet werde, das Praktische aber, das wirklich Brauchbare, wie z. B. die Kenntniß der neueren Sprachen, nicht ausreichende Beachtung finde. In anderer Beziehung ist zu erwähnen, daß bei den immer gesteigerteren Anforderungen, welche unsere Zeit an die gesammte Ausbildung der Schüler stellt, die Vorbildung durch Sprachstudien ebenfalls nicht mehr genügt. Zwar sind dieselben das beste Mittel beim Beginn des Unterrichts, im früheren jugendlichen Alter demnach, den Geist zu wecken, den Scharfsinn zu üben; da dieselben aber kein zusammenhängendes Denken lehren, nicht die Fähigkeit verleihen, reichere und verwickeltere Gedankenbezüge zu übersehen und zu beherrschen, weil das Nachdenken immer mehr nur auf Einzelheiten gerichtet ist, so sind strengere Wissenschaften nöthig, um diese wichtigste Eigenschaft sich anzueignen. Hierzu kommt endlich noch, daß man mit Recht auf das dem modernen, namentlich jugendlichen Geiste durchaus Widerstrebende des Griechischen, namentlich aber des Lateinischen aufmerksam gemacht hat. Früher, noch im vorigen Jahrhundert, waren die Naturen zäher und konnten härtere Nüsse leichter knacken; jetzt erdrückt man leicht mit zu Widerhaarigem den jugendlichen Geist. So haben zwar die classischen Studien ihre unsterbliche Bedeutung für die Geistesentwickelung unserer Nation erlangt; ebenso wenig sind dieselben ganz zu beseitigen, da unsere gesammte Bildung zu eng damit verwachsen ist. Eine Beschränkung derselben aber ist unbedingt nothwendig, da die Beschäftigung damit in der früheren Ausdehnung ohne allen Zweifel sich längst überlebt hat.

In Erwägung all dieser Umstände hat man bereits vor mehreren Decennien begonnen, andere Unterrichtsgegenstände in den Lehrplan aufzunehmen. Man hat die Aufmerksamkeit namentlich auf Mathematik und Naturwissenschaften hingelenkt. Allerdings ist damit eine sehr berechtigte Erweiterung angebahnt worden, zugleich aber haben sich dabei mannichfache Irrthümer eingeschlichen, namentlich was Mathematik betrifft. Man fühlte das Unzureichende der Sprachstudien für die Ausbildung im systematischen Denken und suchte eine strenge Wissenschaft dafür heranzuziehen. Aus mangelnder Vertrautheit mit der Mathematik aber hat man von derselben Erwartungen gehegt, welche dieselbe durchaus nicht befriedigen kann. Um schwimmen zu lernen, muß man bekanntlich ins Wasser gehen. So kann man nur denken lernen, wenn man concrete Denkstoffe, einen wirklichen Geistesgehalt vor sich hat. Die Mathematik aber ist durchaus formaler Natur, und die Uebung in der Form gewährt noch keineswegs die Bürgschaft für das Geschick, einen concreten Stoff wirklich entsprechend behandeln zu können. Ganz ähnlich wie bei den Philologen zeigt oftmals die Erfahrung, daß Mathematiker, die ausschließlich wie jene, nur mit dieser ihrer Wissenschaft sich beschäftigt haben, in complicirteren Fragen des Lebens und der Wissenschaft die unklarsten Köpfe sind. Praktisch für den Unterricht ist allein die Geometrie, um die Anschauungsfähigkeit zu entwickeln. Was darüber hinausliegt, ist, sobald es sich um allgemeine Bildung handelt, vom Uebel. Etwas Aehnliches gilt auch von den Naturwissenschaften. Es kann nicht als Zweck betrachtet werden, eine größere oder kleinere Summe von Kenntnissen in dieser Beziehung mitzutheilen. Denn Alles, was auf einem Gymnasium davon gelehrt werden kann, ist ein verschwindend Kleines dem ungeheueren Reichthum des Stoffes gegenüber. Es wird also hier nur darauf ankommen, den Sinn für die Natur und die Beobachtung derselben zu bilden, und dazu reicht eine weniger umfangreiche Vertretung vollkommen aus.

Wir sehen sonach einer Menge von Unterrichtsgegenständen eine Ausdehnung zugewiesen, welche dieselben, sobald es sich nur um allgemeine Bildungszwecke handelt, durchaus nicht beanspruchen können. Dagegen müssen wir gewahren, wie ein ganzes, großes Geistesgebiet, welches im Leben des Erwachsenen eine viel bedeutendere Rolle spielt, das der Kunst, ungerechter Weise vernachlässigt wird. Denn auch was den Nutzen für das Leben betrifft, so dürfte z. B. aus musikalischer Befähigung weit mehr Vortheil gezogen werden können, als aus jenen Wissenschaften. Würde also die allzu große Ausdehnung, welche man den letzteren, von falschen Voraussetzungen ausgehend, eingeräumt hat, beschränkt, so könnte der Vertretung der Kunst ein größerer Raum gewonnen werden.

Aber noch andere, bei Weitem wichtigere Bestimmungsgründe kommen hinzu, welche die Berücksichtigung der Kunst in Zukunft fast als eine unabweisbare Nothwendigkeit erscheinen lassen möchten.

Schon oben wurde der ungenügenden Weise gedacht, mit welcher die gegenwärtige Jugend in der Regel dem Studium der Wissenschaften sich hingiebt. Das lebendige Interesse dafür ist nur allzu sehr und allzu oft zu vermissen, und die Gegenstände werden aufgenommen als etwas ganz Aeußerliches, als Gedächtnißstoff, ohne innere Aneignung. Der ächte wissenschaftliche Geist, wie er noch zu Anfang dieses Jahrhunderts vorhanden war, beginnt mehr und mehr zu schwinden und damit, beiläufig erwähnt, auch die ächte wissenschaftliche Freiheit. Zugleich ist darauf aufmerksam zu machen, wie die jungen Leute nur zu häufig in nichtigen Zerstreuungen Ersatz suchen: Der Grund von dieser Erscheinung liegt in dem Mißverhältniß, welches zwischen dem jugendlichen Geiste und den Unterrichtsgegenständen besteht, in einer nicht ausgefüllten Kluft möchte ich beinahe sagen. Man berücksichtigt beim Unterricht nicht genug, daß auch Phantasie und Gefühl ihre Rechte haben und entsprechende Nahrung verlangen. Man übersieht, daß beide Geistesthätigkeiten Befriedigung verlangen, bevor in die kälteren Regionen des Verstandes hinaufgestiegen werden kann, daß erhöhte, schöpferische Verstandesthätigkeit nur möglich ist auf Grundlage entwickelten, gesättigten Gefühls- und Phantasielebens. Es ist sonach ein psychologischer Irrthum, mit dem wir es hier zu thun haben. Weil dem jugendlichen Geiste nicht die entsprechende Nahrung nach dieser Seite hin gegeben wird, bleibt ihm auch das wissenschaftliche Element fremd und ungewohnt.

Bei einem Studienplan, wie dem hier skizzirten, ist folglich nicht blos äußerlich die Möglichkeit gegeben, der Kunst eine erhöhte Berücksichtigung angedeihen zu lassen; innere Fragen werden dadurch zugleich zum Vortheil der Gesammtbildung entschieden, und dem jugendlichen Geiste könnte auf

diese Weise, vielleicht zum ersten Male, wirklich Entsprechendes, eine harmonische Ausbildung Vermittelndes geboten werden.

Die Erwägung der Möglichkeit einer Einführung der Kunst an den Gymnasien, einer entschiedenen Vertretung derselben, machte eine etwas ausführlichere Betrachtung nothwendig. Die Gymnasien sind es ja, welche, in Gemeinschaft mit den Universitäten, als die Träger unserer edelsten Bildung erscheinen, und darum besonders wichtig bei der Erörterung hierher gehöriger Fragen. In Gemeinschaft mit denselben sind daher hier nur noch die Universitäten ins Auge zu fassen. In untersuchen, wie weit andere Bildungsanstalten, u. A. diejenigen, deren Entstehung erst der neuesten Zeit angehört, sich mit der Kunst befassen können, würde uns hier zu weit führen.

Man hat bereits an fast allen Universitäten angefangen, Universitätsmusikdirectoren anzustellen und die Tonkunst unter die Lehrgegenstände aufzunehmen. War es doch die Letztere, die bis vor Kurzem noch am Wenigsten Beachtung gefunden hatte, weil sie früher zu sehr als ein Gegenstand angesehen wurde, der nur der oberflächlichen Unterhaltung gewidmet sei und eine wissenschaftliche Behandlung kaum verdiene oder zulasse. Die Anstellung von Universitätsmusikdirectoren ist daher eine sehr wichtige und dankenswerthe Erweiterung. Soll indeß die Seite der musikalischen Wissenschaft mehr und mehr herausgearbeitet werden, mehr und mehr zur Geltung kommen, so reicht der gethane Schritt noch keineswegs aus. Zwischen einem praktischen Musiker — und dies müssen doch die Universitätsmusikdirectoren zunächst sein — und einem Docenten der Kunst als Wissenschaft ist ein noch größerer Unterschied, als zwischen einem praktischen Arzte und einem Professor der Medicin, und die Tonkunst muß daher neben der praktischen, auch nach der strengwissenschaftlichen Seite hin eine abgesonderte Vertretung finden. Hier giebt es allerdings keinen anderen Weg, als die Errichtung besonderer Professuren dafür an den verschiedenen Universitäten. Doch scheint ein solches Opfer, wenn man die darauf bezüglichen Verhältnisse erwägt, in Wahrheit nicht mit zu großen Anstrengungen verbunden zu sein.

Schwieriger dürfte vielleicht die Frage erscheinen, ob überhaupt für derartige Zwecke geeignete Persönlichkeiten aufzufinden seien. Vor einer längeren Reihe von Jahren würde dieselbe als unlösbar sich herausgestellt haben, da sich nur äußerst selten und ausnahmsweise Männer gefunden haben würden, welche eine derartige Qualification besessen hätten. Bei dem in neuerer Zeit erfolgten Umschwung indeß, bei der jetzt häufiger vorkommenden Verbindung des künstlerischen mit dem wissenschaftlichen Element, bedarf es nur einer Anregung, eines Entgegenkommens, um bald ausreichende Kräfte vorhanden zu sehen. Nicht der Mangel an Interesse oder an Befähigung, im Gegentheil nur der Mangel an jedweder Aufmunterung, hat bisher zurückgeschreckt, und die Tonkunst selbst, die würdigere, geistvollere, ernstere Betrachtung derselben, hat unter diesem Uebelstand unendlich zu leiden gehabt. Ist es doch noch nicht allzu lange her, daß kaum ein Verleger sich entschließen wollte, Werke musikwissenschaftlichen Inhaltes zu drucken, und es hat unserer Seits jahrelanger Anstrengungen bedurft, um dies zu ermöglichen. Im günstigsten Falle mußten die Autoren ihre Werke umsonst überlassen, um dieselben nur gedruckt zu sehen. Die Oberflächlichkeit des musikalischen Publicums hat hierzu wesentlich beigetragen. Kaum daß unter Tausenden, die sich für Musik interessiren, praktisch sich mit derselben beschäftigen, Einer sich fand, der Etwas über diese Kunst lesen wollte. Geschähe es demnach, daß man den kunstwissenschaftlichen Bestrebungen in der angedeuteten Weise eine größere Aufmunterung zu Theil werden ließe, so würde für diesen Zweig der Literatur bald allseitig ein erhöhter Impuls gegeben sein.

Ich fürchte nicht, daß man meinen Vorschlag in das Gebiet des vielleicht zwar Wünschenswerthen, doch aber sehr entfernt Liegenden verweisen werde. Es bedurfte derselben wiederholten jahrelangen Anregung, um überhaupt nur erst die Anstellung von Universitätsmusikdirectoren zu bewirken, und damals erschien dieser Schritt ebenfalls befremdlich, die praktische Vertretung der Tonkunst ebenfalls überflüssig, während jetzt Niemand mehr an der Nothwendigkeit einer solchen Erweiterung zweifelt.

Die meisten der im Eingange aufgestellten Bedenken dürfen sonach als erledigt betrachtet werden. Die erforderliche Zeit zur umfangreicheren Vertretung der Kunst ließe sich gewinnen, und eines besonderen Aufwandes von Geldmitteln würde es dabei kaum bedürfen. Lehrkräfte wären, bei einiger Aufmunterung, ebenfalls bald zu gewinnen, und damit wäre zugleich jenes weitere oben bezeichnete Hinderniß, etwaiger Mangel an geeigneten Lehrbüchern nämlich, beseitigt. Diese Letzteren werden nicht lange auf sich warten lassen, wenn der Staat nur gewahren läßt, daß er solche Bestrebungen berücksichtigt, aufmuntert, unterstützt.

So bleibt nur noch das Letzte der oben ausgesprochenen Bedenken übrig, daß derartige Bestrebungen von Seiten derer, für die sie bestimmt sind, nicht unterstützt, Vorlesungen über Musik z. B. an Universitäten nicht besucht werden würden. Hat sich doch bis jetzt für die Erweiterung der Studienpläne, für die Aufnahme der Mathematik, der Naturwissenschaften, sogar der neueren Sprachen an den Gymnasien durchschnittlich kein erhebliches Interesse gezeigt, so daß diese Disciplinen von den Schülern, dem classischen Zopf gegenüber, immer noch als eine große Nebensache angesehen werden. Wäre dem nun auch entgegenzuhalten, daß die Kunst jedenfalls bei Weitem leichter festen Boden gewinnen würde, da sie dem jugendlichen Geiste näher steht; so dürfte doch das erhobene Bedenken immerhin als sehr beachtenswerth erscheinen, und es ließe sich allerdings in Folge vieler Zeichen der Zeit die Befürchtung hegen, daß nicht sofort und in weiteren Kreisen ein entgegenkommendes Interesse sich documentiren werde. Hier aber gilt, wie in allen ähnlichen Fällen, daß das Letztere nicht erst abzuwarten und dann zu beginnen ist, sondern den umgekehrten Weg einzuschlagen, zu beginnen und dasselbe durch verschiedene andere Hülfsmittel wach zu rufen. Man muß den Sinn wecken, dadurch daß man den Betreffenden die Sache persönlich nahe legt. Der Lehrer z. B. kann nur dann nachhaltig wirken, wenn er in persönliche Beziehung zu den Schülern tritt. Theilt er den Lehrstoff nur mit, unbekümmert um alles Weitere, überläßt er es dem Zufall, was davon auf fruchtbaren Boden fallen mag, so hat er nur erst die Hälfte seiner Aufgabe erfüllt. Der Lehrer muß darnach streben, nach Möglichkeit jeden Einzelnen persönlich ins Interesse zu ziehen, um für eine Sache, die noch keinen Boden hat, überhaupt erst einen Kreis von Theilnehmern zu finden. Ein glänzendes Beispiel dafür bietet, um einen Fall aus anderer, doch nahe liegender Sphäre anzuführen, die Einführung alter Musik. Als ich vor langen Jahren in meinen Kreisen die ersten Versuche einer erneueten Verlebendigung alter Musik, einer Wiedereinführung derselben in das Leben machte, wurde mir überall die Antwort, daß es

nie gelingen werde, Dilettanten zur Ausführung jener alten kirchlichen Gesangsmusik heranzuziehen; diese würden dieselbe immer trocken und langweilig finden. Jetzt dagegen zweifelt nicht nur kein Mensch an der Möglichkeit; die alte Kunst hat an vielen größeren und kleineren Orten Deutschlands bereits so viel Eingang gefunden, daß Chöre von Hunderten von Dilettanten mit einem nie geahnten Eifer sich der Ausführung unterziehen, und Namen, wie z. B. der Palestrina's, bereits wieder ganz populär geworden sind: Dank allen denen, die mit dem rechten Geschick und mit unermüdlichen Eifer die Aufgabe ergriffen. Würde auf das hier bezeichnete Ziel in ähnlicher Weise hingearbeitet, so dürfte ein gleich erfreuliches Resultat nicht lange auf sich warten lassen.

Ich wiederhole: Alle Anstrengungen auf künstlerischem und kunstwissenschaftlichem Gebiet müssen mehr oder weniger immer paralysirt werden durch den Mangel an Vorbereitung im Publicum, und dürften so lange keinen völlig entsprechenden Boden finden, als nicht in allen anderen Lebenskreisen das Kunstverständniß, so weit thunlich, eine genügende Basis erhält. Soll die Tonkunst zu einer ihrer würdigen Stellung gelangen, so kann es nur auf diesem Wege geschehen. Dies ist sogar im Augenblick wichtiger, als Unterstützung oder Neubegründung von der Kunst unmittelbar gewidmeten Anstalten. Hier wurde durch das Vorhandene bereits Manches erreicht, nach der anderen Seite hin ist nicht weniger denn fast Alles zur Zeit noch nachzuholen.

Ende des ersten Artikels.

Ueber die Stimmung der Instrumente im Orchester.

Wie wohlthuend der Effect und wie schätzenswerth es daher ist, wenn sämmtliche Instrumente eines Orchesters bei der Aufführung von Musikwerken rein gestimmt und namentlich auch gegenseitig in der Stimmung rein abgeglichen sind, bedarf keiner weitläufigen Auseinandersetzung. Das Orchester im Zusammenklang soll, so zu sagen, als ein colossales Instrument betrachtet werden, das alle erzeugbaren Töne in der Tiefe und Höhe bietet. Wenn nun die einzelnen Glieder dieses Instrumentes es verstehen, die ihnen zugetheilten Töne so zu produciren und geltend zu machen, daß sie, unbeschadet oder vielmehr im besten Sinne des Charakters, der dem vorzutragenden Stücke eigen ist, erklingen; dann haben sie ihre Aufgabe glänzend erfüllt, und wir bekommen das Vollendetste zu hören, was überhaupt in der Welt der Töne geboten werden kann. Aber ein Haupterforderniß dieser Vollendung ist, daß alle Glieder dieses colossalen Instrumentes harmonisch rein zusammenklingen, daß also keines weder zu hoch noch zu tief gegen sein Nachbarglied ist. Ehe ich nun von den Mitteln rede, welche zu dem berührten Zwecke führen, muß ich noch erwähnen, daß bei dem Orchester wie bei den Instrumenten, in welchen sich die ganze Tonscala schon fertig vorfindet (wo also die Töne nicht erst durch die menschliche Hand oder durch den Mund förmlich ins Leben gerufen werden), wie bei der Orgel, dem Clavier und der Harfe, eine ganz vollkommen reine Stimmung bekanntlich nicht möglich ist, und daß daher das Orchester wie jene bemerkten Instrumente seine sogenannte Temperatur haben muß. Diese Temperatur im Orchester wird hergestellt durch eine gewisse instinctive Gewandtheit des guten Orchestermusikers, der bei der Erzeugung seiner Töne da ein Wenig in der Tiefe zugiebt, dort ein Wenig in der Höhe abbricht und überhaupt sich dem Ganzen accommodirt. In dieser Fähigkeit der Accommodirung liegt nun auch das Mittel, die einzelnen Instrumente im Orchester sowol an sich in eine reine Stimmung zu versetzen, als auch sie mit der Masse in Uebereinstimmung zu bringen.

Doch ich will specieller und deutlicher sein. Wenn die Anzahl Musiker, welche vereint ein Orchester bilden, versammelt sind und der Oboebläser, der aber sein Instrument schon eine Zeit lang in der Hand gehabt und ihm die nöthige Wärme mitgetheilt haben muß, den Normton A zur Richtschnur angegeben hat (wie das gebräuchlich und auch zweckmäßig ist), so wird Jeder aus der Gesellschaft, der ein Saiteninstrument behandelt, dasselbe nach diesem Normton rein abstimmen. Das ist aber bei Weitem nicht genug und reicht oft keine Viertelstunde aus, namentlich bei denjenigen Instrumenten, welche voluminösere Saiten haben, wie das Violoncell und der Contrabaß. Denn die Veränderung in der Temperatur, welche zuweilen plötzlich und sehr merkbar in den Räumen eintritt, wo das Orchester wirkt (durch Aufziehen der Theatergardine, durch schnell sich vermehrendes Publicum, durch Anzünden einer großen Anzahl von Gasflammen u. s. w.), äußert eine so nachtheilige Einwirkung auf die vorher völlig rein gestimmten Instrumente, daß sie in ganz kurzer Zeit um einen Viertels-, ja sogar um einen halben Ton differiren.

Hier ist es nun die Aufgabe des guten und gewandten Orchestermusikers, bei jeder geeigneten Pause durch leises Vergleichen der Stimmung seines Instrumentes mit der der Blaseinstrumente nachzuhelfen, um so nach Möglichkeit stets im Einklang mit dem Ganzen zu bleiben. Das Gebahren des Vorgeigers als wandernde Stimmgabel vor dem Beginne der Musik, das den Zweck hat, jedem einzelnen Saiteninstrumentalisten den Ton anzugeben, verwerfe ich, als zur Zopfzeit gehörig, gänzlich; denn bei diesem Verfahren wird gar oft die Saite nicht ganz rein gestimmt, es genügt aber auch, aus den von mir berührten Gründen, nur auf kurze Zeit.

Man hat in neuerer Zeit, wie ich höre, in Frankreich ein kleines Metallzungeninstrument eingeführt, das den Ton, nach welchem gestimmt wird, rein angiebt, und das jeder Orchestermusiker in der Westentasche bei sich trägt. Etwas mag dies wol für sich haben bei dem Abstimmen der Saiteninstrumente vor dem Beginne der Musik; während des Musicirens ist es aber völlig nutzlos. Der Musiker muß eben selbst die Ohren aufthun und wird sie auch aufthun, wenn er anders hören kann. Erfreut er sich aber gewisser verlängerter Körperextremitäten und ist ihm kein feinerer Sinn in dieser Beziehung von der Natur gegeben worden, dann helfen auch alle Manipulationen von anderer Seite Nichts.

Was nun die Blaseinstrumente und namentlich die Blechinstrumente im Orchester betrifft, so komme ich damit auf ein Capitel, das von jeher bei vielen Orchestern im Argen gelegen hat und auch ferner im Argen liegen wird. Die Gründe der Unvollkommenheit in der Reinstimmung dieser Orchesterinstrumente sind verschiedener Art. Zum Ersten sind die Erbauer derselben gar oft die gravirtesten Missethäter hinsichtlich der vorhandenen Calamitäten. Sie arbeiten handwerksmäßig und chablonenartig, bohren ihre Löcher und setzen ihre Klappen nach dem Zollstabe, wie jeder Tischler und Drechsler, und liefern deshalb nicht selten Exemplare, welche glatt, fein und wunderschön in der äußeren Arbeit sich präsentiren, welche indessen in der Tonqualität, besonders aber in Bezug auf die Reinheit der Töne gegen einander keinen Pfifferling taugen.

Da ist von einer Temperatur in dem Instrumente, die doch so nothwenig ist, keine Rede; da ist dieser Ton gegen jenen in der Scala viel zu hoch, ein anderer wieder merkbar zu tief. Und wenn nun diese auffallend unreinen Töne im Zusammenklang mit den anderen Blaseinstrumenten, besonders in lichten Harmoniesätzen, auftreten, so klappt die Sache nicht, und es entsteht eine ohrenzerreißende Disharmonie, welche den Effect geradewegs verpufft. Der Instrumentenbauer müßte daher (was leider selten der Fall ist) selbst ein guter und zwar ein wirklich intelligenter, einsichtsvoller Musiker sein, der Versuche macht und dahin strebt, die Unvollkommenheiten so weit auszugleichen, daß sie nicht zu bemerkbar hervortreten.

Aber ich muß auch den Vorstehern jener Institute, wo diese Unreinheiten in den Familien der Holzblase- und Blechinstrumente in erhöhtem Grade vorkommen, einen großen Theil der Schuld auf ihre breiten Rücken laden. Bei vielen deutschen sogenannten Kunstanstalten, ich meine Theatern, wird das Orchester leider, so zu sagen, als eine unangenehme Nothwendigkeit betrachtet. Man kann es zwar nicht entbehren, um den Glanz und Spectakel, der sich auf der Bühne immer mehr und mehr steigert, zu unterstützen; man thut aber in der Regel nicht das Geringste, um es auf künstlerischen Standpunct zu bringen und zu erhalten. Da wird gemäkelt und gespart an allen Ecken und Enden, während die Scene Tausende und aber Tausende verschlingt; da werden bei Abgängen im Personale die Militairmusiker zu Dutzenden herbeigezogen, bei welchen oft von leidlicher Behandlung ihres Instrumentes wenig, noch weniger aber von einem Atom Künstlersinn die Rede ist. Wenn sie eben nur so leidlich mit fortkommen, so genügt das schon, und man beruhigt sich mit dem verwerflichen Trost, daß der erledigte Platz billig besetzt ist. Natürlich fehlt unter solchen Verhältnissen der künstlerische Ehrgeiz total; und das Streben nach Vervollkommnung, der musikalische Schwung, der in einem Orchester, wenn es genügen soll, nie fehlen darf und dem Rechnung getragen werden muß, wenn das Ganze nicht zu einer Bude, zu einer Leieranstalt herabsinken soll, geht völlig verloren. Der Blaseinstrumentalist muß besonders bei Blechinstrumenten neben dem Trieb, die Sache nach besten Kräften zu fördern und sein Instrument mit Liebe und Hingebung zu behandeln, auch die Einsicht und Intelligenz besitzen, um die Unvollkommenheiten, welche seinem Instrumente ankleben, zu verbessern, auszugleichen und so weit zu bemänteln, daß seine Leistungen immer in den Rahmen des Ganzen passen. Dies ist auch zu erreichen, wie manche, doch leider seltene Beispiele beweisen, wo die Blaseinstrumente in die gewandten Hände von gewiegten Musikern, von Orchesterkünstlern gegeben sind. Unterstützet und bildet nur Talente; sie sind zu finden. Lasset ihren Sinn für das Bessere durch gute Lehrer wecken und bezahlet sie dann auch anständig, damit sie nicht ökonomisch verkümmern und im bürgerlichen Elend schmachten; denn Mangel an dem Nothwendigen im Leben war und ist stets der Fluch für die Kunst.

Aber nicht allein bei den Blaseinstrumentalisten finden sich Unfähige in Masse; es existirt noch ein Instrument, das man in der Regel jedem alten Militairmusiker in den Arm legt und zufrieden ist, wenn er, wie ich schon erwähnte, nur mit fortkommt; es ist der Contrabaß. Auch bei ihm kommt es 99 procentweis vor, daß keine Spur von rationeller Ausbildung, Selbständigkeit und Intelligenz vorhanden ist. Dieser traurige Umstand steht nun auch, wie sich von selbst versteht, in genauester Verbindung mit dem eigentlichen Thema dieser Zeilen.

Daß auch gute Saiten unendlich viel zur reinen Stimmung im Orchester beitragen und die Mißstände entfernen helfen, an welchen viele und selbst renommirte Institute unseres Vaterlandes leiden, bedarf kaum der Erwähnung. Wir haben durch Klima und vielfache sonstige Einflüsse eben nicht das richtige Material, um tadellose Saiten zu produciren; es war, ist und wird daher eine richtige Behauptung bleiben, daß die italienischen Saiten besserer Sorte alle unsere deutschen Erzeugnisse weit hinter sich lassen.

Wollt ihr eine gute Stimmung im Orchester haben, soll es klingen und harmoniren, wie es Recht ist und daß man seine Freude daran hat, so behaltet Zweierlei im Auge. Geht, wie man im gemeinen Leben spricht, zum Schmiede und nicht zum Schmiedchen bei der Anschaffung von Instrumenten und Saiten. Dann aber sorgt, und das ist die Hauptsache, in pecuniärer Hinsicht besser für die bisher so schlecht besoldeten Orchestermusiker und schafft euch dadurch besser gestimmte Menschen und Musiker ins Orchester. A. M.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

R. Leipzig. Das 16. Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses, am 13. Februar, eröffnete die vortrefflich ausgeführte Oberon-Ouverture. Außerdem hörten wir im ersten Theile als Novitäten zwei Stücke für gemischten Chor: „Es ist bestimmt in Gottes Rath“ mit Begleitung von Blaseinstrumenten von Rob. Schumann, eine ansprechende, innig gefühlte Composition von bester Wirkung, die freilich nach Weber's rauschender Ouverture nicht zur Geltung kommen konnte, und „Gesang der Geister über den Wassern“ mit Orchesterbegleitung von Ferd. Hiller, ein Werk, nicht ohne glückliche Momente, doch im Ganzen ohne besondere Wirkung. Frl. Bibó aus Wien spielte den ersten Satz aus dem ersten Concert von Vieuxtemps. Ihre Auffassung des Concertes war eine ungewohnte, und hierin suchen wir den Grund, wenn das Artheil über sie Anfangs getheilt erschien. Vielleicht mochte auch eine gewisse Befangenheit ihre Leistung beeinträchtigen; doch stellte sich so viel heraus, daß der Künstlerin musikalische Begabung und Eigenthümlichkeit nicht abzusprechen ist. Das Publicum nahm ihre Leistung sehr beifällig auf. Der zweite Solovortrag, Andante und Polonaise für Clarinette von M. v. Weber, vorgetragen von Hrn. Landgraf, fand wohlverdiente Anerkennung. Den Schluß bildete die Sinfonia eroica, die fast durchgängig eine der Hoheit des Werkes entsprechende Ausführung fand.

R. Leipzig. Das diesjährige Concert des Universitätsgesangvereines der Pauliner, welches am 15. Februar im Saale des Gewandhauses stattfand, gewann durch die Mitwirkung des königl. Hofopernsängers Hrn. Josef Tichatschek, sowie durch ein reichhaltiges, gut zusammengestelltes Programm mit mehreren Gesangsnovitäten musikalisches Interesse. Die den Abend eröffnende Concertouverture von August Horn, eines hier lebenden talentvollen Componisten, erschien unseres Wissens ebenfalls zum ersten Male in diesem Saale. Das in d. Bl. bereits anerkennend besprochene Werk hätte eine wärmere Aufnahme Seitens des Publicums verdient und würde diese, zum Anfang des zweiten Theils gegeben, sicherlich auch gefunden haben, wie es denn — so weit unsere Erfahrungen in diesem Puncte gehen — immer bedenklich erscheint, neue Werke von nicht gerade außergewöhnlicher Bedeutung an die Spitze

des Programms zu stellen. Hr. Capell-M. Reinecke spielte mit vielem Beifall Beethoven's Pianoforteconcert in Es dur. Hr. Tichatschek sang mit gewohnter dramatischer Bravour eine Partie aus „Ferdinand Cortez" und Gebet aus „Rienzi" von Richard Wagner und erntete dafür enthusiastischen Beifall und mehrmaligen Hervorruf. Die Männerquartetten von G. Vierling („Der Winter bringt uns nicht zum Schweigen"), Rob. Schumann („Frühlingsglocken"), Jadassohn („Kraft der Erde"), M. Hauptmann („Wunderbar ist mir geschehn"), Liszt („Ueber allen Wipfeln ist Ruh")' Fr. Schubert („Liebe und Wein") und W. H. Veit („Schön Rohtraut") waren, mit Ausnahme der Hauptmann'schen Composition, sämmtlich neu. Von einem näheren Eingehen wegen einer dann nöthigen allzugroßen Ausführlichkeit an diesem Orte absehend, bemerken wir nur, daß die meisten Nummern gut gesungen und beifällig aufgenommen wurden. Wie Liszt zu der Ehre kam, mit einem Liede repräsentirt zu sein, das vom Componisten selbst desavouirt und aus der bei C. F. Kahnt edirten Sammlung „Für Männergesang" ausgeschlossen wurde, ist uns freilich räthselhaft, und mußte uns diese Wahl von vorn herein als eine verfehlte erscheinen, wenn wir auch die umsichtige und unparteiische Zusammenstellung, von der das ganze Programm Zeugniß gab, nur auf das Wärmste anerkennen können. — Das Schlachtlied von Klopstock, für zwei Männerchöre und Orchester von Carl Reinecke, und die für das Sängerfest zu Nürnberg componirte „Sturmesmythe" von Fr. Lachner, beide Werke auf Massenwirkung und für größere Räume berechnet, wurden in schwunghafter Weise ausgeführt und fanden Beifall. Als eine weniger befriedigende Nummer des Programms erwies sich ein im Manuscript vorhandenes Gloria von Mendelssohn, für dessen Vorführung die Verehrer dieses Meisters sich schwerlich bedanken dürften; derselbe Fall demnach, wie oben bei dem Liszt'schen Quartett.

Leipzig. Eine Soirée zum Besten des Asyles des hiesigen Vincentius-Vereines am 16. d. Mts. wurde mit Mozart's G dur-Quartett von den HH. Concert-M. Dreyschock, Haubold, Hermann und Davidoff ausgeführt, eröffnet. Außerdem declamirte Frl. Remosani vom hiesigen Stadttheater ein Halm'sches Gedicht; „Die Glocke von Innisfare", Frl. Brenken sang Arie aus „Figaro" und Hr. Brunner drei Schubert'sche Lieder, während Frl. Jenny Hering Mendelssohn's „Variations sérieuses" vortrug. Frl. Amélie Bidó spielte Romanze von Beethoven und Andante und Rondo aus dem ersten Vieuxtemps'schen Violinconcerte. Referent hörte die junge Dame zum ersten Male. Sie zeigte ein ganz entschiedenes Talent und eine jedenfalls bedeutende technische Ausbildung, welche bei ihrem jüngsten Auftreten im Gewandhause nicht recht zur Geltung gekommen zu sein scheint. Ihr Spiel war correct und rein; bei noch weiterer Entwickelung glauben wir, daß sich die liebenswürdige Künstlerin eine ganz respectable Stellung in der musikalischen Welt erringen wird. Frl. Bidó erntete lebhaften Beifall und Hervorruf.

Wien, 9. Februar. Die „Singakademie" veranstaltete noch ein zweites grosses Concert. Das Programm war sehr reichhaltig, stellenweise sogar nicht wenig anregend, doch leider nur eben dieses; denn es wurden lediglich Bruchstücke geboten, nämlich: Chor aus Händel's „Deborah", das „Et incarnatus" aus dem achtstimmigen „Credo" von Cherubini, Schlußchor aus Spohr's „Letzten Dingen". Keines dieser Werke ist aber dem hiesigen Concertpublicum jemals im Großen und Ganzen vorgeführt worden. Wie sollte es sich nun in diesen Theilen zurechtfinden? Außerdem Palestrina's „Stabat mater", Gallus' Himmelfahrts-Motette, Vittoria's „Jesus dulcis memoria", Cesare de Judice's Hymnus auf Christi Geburt, Mendelssohn's dritte Motette für Frauenstimmen. Entschieden unglücklich war dies Mal — wie bisher immer — die neueste Zeit durch Arrey v. Dommer's achtstimmig gesetzten 24. Psalm und Hiller's Chor: „O weinet um sie" vertreten. Weit Erfreulicheres kann über die Ausführung alles Vernommenen gesagt werden; denn das häufig als blose Redensart gebrauchte Wort „Mustergiltigkeit" verfestigt sich Angesichts dieser Production unserer Singakademie zu einem Begriffe, zu einer Thatsache, deren Ergebniß dem Dirigenten, Hrn. Stegmaier, wie allen sonst betheiligten Chor- und Einzelgesangskräften das beredteste Lob spricht. — Seit meinem letzten größeren Berichte gab es drei philharmonische Concerte. Zwei derselben bildeten die Schlußglieder des ersten, das letzte hingegen begann den zweiten Cyclus. Mit Ausnahme einer Symphonie Herbeck's gab es nur Wiederholungen oft gehörter Dinge. Manche derselben waren uns dem Stoffe und der Wiedergabe nach hochwillkommen; dahin gehören Beethoven's siebente, Mendelssohn's vierte Symphonie und „Meeresstille", sowie Schumann's Manfredouverture und Ouverture, Scherzo und Finale Op. 52. Dagegen gab es Reprisen, an deren Stelle Selbstenergehörtes und Bedeutenderes zu wünschen gewesen wäre. In diese Reihe zählt Mozart's zwar reizende und meisterhaft dargestellte, aber erst vor Jahresfrist — überdies jedes Mal unvollständig — dargebotene Serenade für Blaseinstrumente u. s. w. Eine dritte und ganz absonderliche Art von Wiederholungen bildete jene der Beethoven'schen „Neunten". Selbstverständlich kann dies Meisterwerk nicht oft genug durchforscht und genossen werden. Es liegt sonach die Dringlichkeit klar am Tage, die „Neunte" mindestens Ein, ja selbst zwei und noch mehrere Male jährlich, dann aber auch in möglichst vollendeter Ausführung zu bringen. Eine so durchgängig geist- und schwunglose, ja eine in vielen Stücken sogar technisch ungenaue Darstellung; gleich der diesmaligen, hilft aber dem noch lange nicht allgemein durchgedrungenen Verständnisse einer solchen Schöpfung keineswegs auf. Sie unterdrückt vielmehr alle bisher mühselig errungenen Keime einer sinngemäßeren Auffassung. Eine solche war uns in dieses Wortes durchgreifendem Sinne unter Nicolai erschlossen worden. Hellmesberger und Eckert können das Verdienst treuen Festhaltens und sorgfältiger Pflege dieser geistvollen Nicolai'schen Traditionen ohne alle Widerrede in die vordersten Reihen ihrer Dirigentenbestrebungen und Thaten stellen. Eine Art der Wiedergabe des vorhin genannten Werkes, gleich der jüngst hier erlebten, entstinlicht hingegen vollständig den unter früherer Leitung aufgegangenen besseren Musiksinn aller bei solchem Unternehmen activ oder passiv Betheiligten; denn glanzvolle Technik und haarscharfe Ausarbeitung des Details — auf deren Herausstellen ein Dirigent, wie Capell-M. Dessoff, das meiste, ja ausschließliche Gewicht gelegt haben mochte — können allein nicht genügen, da bei einem derartigen Verfahren viele der wesentlichsten, wo nicht gar alle erdenklichen Geistesseiten der darzustellenden Aufgabe ganz unbetont bleiben. Was nun Johann Herbeck's neueste Symphonie betrifft, so hat sie ein hiesiger Musikkritiker sehr bezeichnend „eine Oper ohne Worte" genannt. In diesem Werke ist thatsächlich beinahe jeder Zug dramatisch gedacht, durchempfunden und entwickelt; Vieles darin trägt sogar ein specifisch bühnliches Gepräge. Das ganze Werk möchte wol am passendsten ein Scenenkreis musikalischer Themen heißen, und diese letzteren erscheinen mosaikartig und im Sinne verhüllter Programmmusik an einander gereiht. Sie treten bald breiter oder enger, bald strengorganisch oder phantastisch freier entwickelt in die Erscheinung. Die symphonistische Form verhält sich zum Charakter des ganzen Werkes nur äußerlich. Das Wesen dieser Tondichtung scheint in einem ungebundeneren Sein zu liegen. Dies Letztere kommt im allgemeinsten Hinblicke orchesterphantasieartig, in allen Besonderheiten dagegen dramatisirend zur Offenbarung. Es wäre gewiß für Jeden, der Herbeck's neuestes Instrumentalwerk gehört, gelesen oder nach beiden Richtungen in sich aufgenommen, von hohem Interesse, über jene Absichten des Componisten näher aufgeklärt zu werden, welche die psychologische Grundlage seiner Tonschöpfung bilden. So viel steht fest, daß hier ungemein viel des musikalisch Bedeutsamen in Hinsicht auf Gedankenfrische, überraschende Harmonien und spannende Rhythmen dargeboten ist. Dasselbe ist über Herbeck's in diesem Werke niedergelegte Kunst der Instrumentation zu bemerken. Um schließlich eine kurze Charakterskizze der einzelnen Sätze dieses Werkes zu geben, so hat der erste Satz — aller formellen Erweiterungen und des fühlbaren Abganges eigentlich contrapunctischer Arbeit ungeachtet — ohne alle Frage den meisten symphonistischen Zug und Schwung. Es kommen hier wahrhaft kernige, urwüchsige, aus innerster Nothwendigkeit nur in orchestraler Ausstattung dankbare Themen zu vollgültigem Durchbruche. Der psychologische Grundzug dieses Satzes ist männliches Ringen, Streben und endlich sieghaftes Vollführen. Diesem Tonstücke steht — im Hinblicke auf ächt symphonistisches Gepräge — zunächst der scherzoartige Mittelsatz. Der Componist überschreibt dieses formell denn doch nicht so ganz mit dem seit Beethoven gültigen Scherzotypus zusammentreffende Tonstück — tactvoll genug — „Allegretto moderato e grazioso." Hier pulsirt ein frischer, anmuthiger, oft sogar kühner Humor. Voll zarten, minneseligen Sanges und Klanges ist der getragene Mittelsatz (Adagio sostenuto). Er ist vielleicht eines der schönsten und selbständigsten Echos Schubert'scher Wehmuthswonne, das in neuesten Tagen geboren wurde. Am Wenigsten befreundend klingt der Schlußsatz. Der Componist verliebt sich hier dergestalt in seine Themen, namentlich in einen allzu merkbar an das „Andante amoroso" des Liszt'schen „Dante" mahnenden Seitensatz, daß er ihn nicht nur öfter als nöthig, sondern stets in gleichmäßiger harmonischer Gewandung ausspricht. Das Werk hatte einen durchgreifenden Erfolg. Nach jedem Satze lebhaft, nach den beiden auch ohne Frage in ihrer Art ganz trefflichen Mittelsätzen sogar stürmisch beklatscht, erschien der liebenswürdig-bescheidene Componist erst nach dem Schlußsatze seines Werkes. Die Ausführung war technisch vollendet und — Dank dem anregenden Winke Herbeck's und dem

sichtlich liebevoll dieser Novität entgegenkommenden Fleiße Capell-M. Dessoff's — auch durchgeistigt. Möchte dies vielfach anziehende symphonistische Werk bald Gemeingut werden. S.

Amsterdam. H. v. Bülow hat bei uns einen wahren Enthusiasmus erregt. Am Allermeisten war dies der Fall bei dem am 24. Januar stattgehabten großen Orchesterconcerte des Hrn. van Bree, wo Jener Fmoll-Sonate von Beethoven, Capriccio mit Ouverture über Beethoven's „Ruinen von Athen" von Liszt, Präludium und Fuge von Rubinstein und Faustwalzer von Liszt spielte und das Publicum förmlich elektrisirt war. Das Hauptereigniß des Abends aber war die Aufführung der symphonischen Dichtung „Prometheus" von Liszt. Unter der begeisternden Leitung des Hrn. v. Bülow wurde das erhabene und tiefsinnige Werk mit Verständniß und Liebe gespielt und machte gewaltigen Eindruck. Nicht allein wurde der Dirigent, ans Pult tretend, mit Tusch empfangen und das Werk am Schluß wiederholt applaudirt, sondern der Eindruck darf auch bei Allen, Künstlern wie Laien, als ein nachhaltiger bezeichnet werden. Die neudeutsche Schule hat auch hier zahlreiche und erbitterte Gegner; durch solche Thaten jedoch wird die Wahrheit am Ende siegen müssen.

ω

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. In den jüngsten Tagen traf Verdi aus Petersburg in Berlin ein, von wo er sich nach Paris begiebt.

Richard Wagner befindet sich seit Kurzem in Biebrich am Rhein.

Der Wiener „Männergesangverein" beabsichtigt zur Zeit der Weltausstellung eine Sängerfahrt nach London.

An der italienischen Oper in Paris macht der neue Tenorist Emile Naudin seltenes Glück.

Am 1. Februar eröffnete Ernst Pauer einen Cyclus von Concerten zu London, in denen er Pianofortecompositionen vom Jahre 1620 ab bis auf unsere Zeit vorzuführen gedenkt.

Musikfeste, Aufführungen. Das dritte Abonnementconcert von Rob. Radecke in Berlin brachte Chopin's F moll-Concert und Beethoven's Phantasie mit Chor — der Pianopart von Frl. Marie Wieck gespielt —, Gesang aus „Fingal" für zweistimmigen Frauenchor und Ave Maria von Johannes Brahms, Gesang Heloisens und der Nonnen am Grabe Abälards von Hiller und „Fest bei Capulet" aus Berlioz' „Romeo und Julia", welches letztere der Referent der „Allg. Preußischen Zeitung", Hr. Richard Wüerst, „schauderhaft" findet: ein Compliment, welches wir dem genannten Recensenten bezüglich seiner Kritiken zurückzugeben uns versucht fühlen könnten.

Am 6. d. Mts. wurde in Hamburg unter Leitung des Hrn. L. Deppe Händel's „Josua" aufgeführt.

In Celle haben bereits mehrerere Aufführungen des von H. W. Stolze componirten 100. Psalmes für vierstimmigen Männerchor mit Begleitung von Blechinstrumenten stattgefunden, nämlich bei dem von uns bereits erwähnten 25jährigen Jubelfeste der dortigen Liedertafel; dann am 9. November vor. J. in einem Orgelconcerte, welches Molck aus Hannover, vom Wehrmanns-Gesangvereine und den HH. Hofsängern Schiller, Leinauer und Schott ebendaher, als Solosänger, unterstützt, veranstaltete; und am 22. Januar in einem Concerte, welches die vier vereinigten Männergesangvereine im Schloßtheater gaben.

Am 23. d. Mts. veranstaltet Capell-M. Krebs in Dresden eine Matinée zum Besten der durch die Wasserfluth Beschädigten, in welcher u. A. eine Anzahl Quartetten von den Damen Bürde-Ney und Krebs-Michalesi sowie von den HH. Schnorr v. Carolsfeld und Mitterwurzer vorgetragen werden.

Das siebente Museumsconcert in Frankfurt a. M. brachte an Gesangsvorträgen: Schiller's „Theilung der Erde" von Haydn, instrumentirt von Lucan, R. Schumann's „Belsazar" und zwei Marschner'sche Lieder. Concert-M. L. Straus spielte Spohr's E moll-Concert; außerdem gelangte auch noch F. Schubert's Octett zur Aufführung.

Das zweite Concert des „Cäcilien-Vereines" in Frankfurt a. M. brachte Mendelssohn's „Paulus".

In Paris beschäftigt man sich schon jetzt mit den Vorbereitungen zu einem großen musikalischen Feste, bei welchem unter Mitwirkung eines ungewöhnlich zahlreichen Orchesters eine Anzahl Werke von Händel zur Aufführung gelangen sollen und welches am 23., 25. und 27. Juni stattfinden wird.

In dem vorletzten Concerte des Pariser Conservatoires spielte Th. Ritter Beethoven's Pianoforteconcert G dur und dessen Sonate Op. 111; Berlioz nennt ihn einen „Virtuosen im besten Sinne des Wortes". Im letzten Conservatoriumsconcerte gelangte das große Benedictus mit Violinsolo und Chor aus der Missa solemnis zur Aufführung.

Neue und neueinstudirte Opern. Auch Lessing ist von den Opernlibrettofabrikanten nicht verschont worden; in Brüssel geht demnächst eine Oper „Emilia Galotti" von dem italienischen Componisten Chiaramonte in Scene.

R. Genée hat zwei Operetten „Das Trauerspiel" und „Ein Engagementsversuch" vollendet.

In Hannover ging „Rienzi" mit Niemann in Scene.

F. Hiller's Oper „Die Katakomben" ist am 15. d. Mts. zu Wiesbaden in Scene gegangen.

In Stuttgart gelangte als Vorfeier zu Mozart's Geburtstage dessen „Titus" zur Aufführung.

Gounod's „Königin von Saba", an welcher in den letzten Tagen noch bedeutende Kürzungen vorgenommen wurden, so daß die Oper anstatt fünf, nun blos vier Acte hat, sollte am 14. d. Mts. zum ersten Male aufgeführt werden, muß nun aber, nach der „Revue et Gazette des Théâtres", noch einige Zeit liegen bleiben.

Die am 6. d. Mts. zu Turin im Teatro Regio erfolgte zweite Aufführung des Meyerbeer'schen „Propheten" hatte einen wo möglich noch geringeren Erfolg, als die erste.

Literarische Notizen. Von Sutherland Edwards ist eine „History of the opera" in zwei Bänden erschienen. Der Verfasser behandelt die Geschichte der Oper seit ihrem Ursprung bis auf die gegenwärtigen Zeiten.

Personalnachrichten. Musik-Dir. D. H. Engel in Merseburg hat einen an ihn ergangenen Ruf als Organist der Peterskirche zu Berlin abgelehnt.

J. Offenbach hat die Direction des von ihm gegründeten Bouffes parisiens aufgegeben, und es ist durch eine Verfügung des Staatsministeriums vom 5. d. Mts. zu seinem Nachfolger Hr. Barney ernannt worden.

Todesfälle. In Rotterdam starb am 5. d. Mts. Capell-M. Franz Straup aus Prag, 61 Jahre alt.

In Berlin starb dieser Tage die Gesanglehrerin Johanna Zimmermann, ein namhaftes und auch in weiteren Kreisen geschätztes Mitglied der Singakademie. Aus der musikalischen Schule der Verstorbenen sind, wie berichtet wird, tüchtige Concertsängerinnen hervorgegangen, und sie hat auf die Berliner Dilettantenkreise Jahre lang einen bedeutenden Einfluß ausgeübt.

Der frühere erste Violoncellist an der Pariser Opéra comique, Arnaud Daucla ist zu Bagnères de Bigorra gestorben.

Am 6. Februar starb in London der Musiker und Componist Herm. Steglich aus Leipzig.

Musikalische Novitäten. Von A. Jaell sind drei Stücke — Transscription, Illustration und Paraphrase — aus R. Wagner's „Tristan und Isolde" für Pianoforte erschienen.

Vermischtes.

In unsere letzte, einem Privatbriefe entnommene Correspondenz aus Basel — vergl. Nr. 5 dieses Bandes — hat sich ein Irrthum eingeschlichen. In den beigefügten, einleitenden Worten hatten wir gesagt, daß des Baseler „Gesangvereines" in unserer „Zeitschrift" noch nicht gedacht worden sei; dies ist aber der Fall, wie wir zufällig beim Durchblättern eines früheren Bandes ersahen.

Der König von Hannover hat für das Marschner-Denkmal einen Beitrag von 1000 Thalern angewiesen.

Die Summe der auf den Hauptbühnen in Paris im Jahre 1861 aufgeführten neuen Opern und Ballets stellt sich folgendermaßen heraus: Große Oper 2 Opern und 3 Ballets, Opéra comique 10 Opern, italienische Oper 1 Oper, Théâtre lyrique 11 Opern, Bouffes parisiens 11 Operetten.

Bei der jüngsten Wahl eines auswärtigen Mitgliedes der Akademie der schönen Künste zu Paris war auch Verdi mit 17 Stimmen in Vorschlag; doch siegte der Münchener Maler Heinrich Heß mit 19 Stimmen.

Das „Frankfurter Conversationsblatt“ theilt die Resultate der Forschungen eines Dr. Kraz in Hildesheim über die Familie C. M. v. Weber's mit. Dessen Vater, Franz Anton v. Weber, war Lieutenant bei der Garde zu Pferde des Kurfürsten von der Pfalz, kam durch Verwendung seines Chefs, des Generalmajors Ignaz v. Weichs, Herrn zu Sarstedt und Ahrbergen, den Clemens August, Kurfürst von Cöln und Fürstbischof von Hildesheim, zu seinem geheimen Rathe und Drosten zu Hildesheim ernannte, im Jahre 1757 in letztere Stadt und wurde in den fürstbischöflich hildesheimischen Staatsdienst aufgenommen mit der Anwartschaft auf die beiden Stellen des am 30. September 1757 verstorbenen Hofkammerrathes und Amtmanns zu Steuerwald, Johann Ferdinand v. Fumetti. Von da datirt die Bekanntschaft Franz Anton v. Weber's mit dessen einziger Tochter, Maria Anna v. Fumetti, mit der er sich am 13. Februar 1758 vermählte. Bald folgte seine Einführung in die beiden ihm in Aussicht gestellten Aemter. Von Jugend auf leidenschaftlicher Musiker und wahrer Virtuos auf der Geige, seinem Lieblingsinstrumente, setzte er auch in diesem neuen Wirkungskreise seine musikalischen Studien fort, ja trieb sie in dem Umfange, daß er die Geige selbst auf seinen Spaziergängen mit sich trug. Dabei vernachlässigte er seine Amtsgeschäfte in solchem Grade, daß er sich die Ungnade seines Fürsten zuzog und Differenzen mit dem Domcapitel veranlaßte, deren Folge seine Enthebung von der Stelle als Amtmann zu Steuerwald war. Kurze Zeit danach, Ende des Jahres 1768, legte er auch das Amt des Hofkammerrathes nieder und lebte von da ab als Privatmann, lediglich seiner Neigung zur Musik folgend, in Hildesheim, bis er 1773 als Capellmeister nach Eutin berufen wurde. Nach den Pfarrbüchern von St. Godehard in Hildesheim gebar ihm seine Gattin daselbst acht Kinder, drei Söhne und fünf Töchter, von welchen ersteren zwei und den letzteren vier den Vornamen Maria trugen; Carl Maria v. Weber wurde ihm erst zu Eutin am 18. September 1786 geboren.

Aus Wien wird eine tragi-komische Begebenheit berichtet. Ein Hr. Bacher, ein begeisterter Kunstenthusiast, hatte eine „Geschichte des kaiserlichen Musikgrafenthums“ verfaßt und zugleich eine ausführliche Geschichte des Hofoperntheaters begonnen. Mit großem, vielleicht überreiztem Fleiße arbeitete Bacher auf der Hofbibliothek und in mehreren Archiven an jener Monographie, die aber jetzt zugleich mit ihrem Autor einem traurigen Schicksal entgegengeht. Er überreichte nämlich das voluminöse Manuscript der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, deren Unterstützung er für die Herausgabe hoffte. Statt der erwarteten Hülfe erhielt er aber den niederschmetternden Bescheid, die Akademie der Wissenschaften vermöge in die Prüfung des Manuscripts nicht einzugehen, weil keines ihrer Mitglieder im Stande sei, Bacher's unleserliche Handschrift zu entziffern. Mit fruchtlosem Eifer fahndete nun unser Autor nach einem rettenden Copisten; die Urschrift war und blieb ein Räthsel. Dem Verfasser stand nur noch die einzige Möglichkeit offen, das ganze colossale Manuscript einem Schreiber in die Feder zu dictiren. Er kam nicht dazu. Getäuschter Ehrgeiz und vielleicht auch der Druck materieller Sorgen und andere körperliche Vorbedingungen vereinigten sich zu vernichtender Wirkung. Bacher wurde irrsinnig und in die Leidesdorf'sche Anstalt gebracht. Sein Leiden wird als ein sehr schweres geschildert. Sollte es hoffnungslos sein, so geht mit dem vielgeprüften Manne auch der einzige Schlüssel zu seinen Hieroglyphen zu Grabe, und sein mühsam vollendetes Geschichtswerk wird ewig ungelesen bleiben, blos weil es von Haus aus unlesbar war.

Aus Elbekosteletz wird dem „Nar. Listy“ gemeldet, daß daselbst eine Zuschrift des k. k. Generalconsulates zu London eingelaufen sei, in welcher nach der Erfinderin der Polka Nachfrage gehalten wird. Das Consulat erhielt hierauf beiläufig folgende Antwort. Um das Jahr 1830 tanzte eines Sonntags Nachmittags eine Dienstmagd in einem Wirthschaftshofe einen bisher unbekannten Tanz und sang hierzu nach dem Tacte. Ein eben anwesender Unterlehrer, gegenwärtig Lehrer in Wodolka, Josef Neruda, schrieb alsbald die Melodie in Noten nieder. Am nächsten Sonntag veranstalteten die Studenten und einige andere junge Leute eine Tanzunterhaltung, wobei sie und die Mädchen der Stadt von jener Magd in dem neuen Tanze unterrichtet wurden. Dieser kam nun nach Prag, wo man ihm den Namen „Polka“ gab. Einige Jahre später verbreitete sich der Ruhm der Polka bis nach London, wo sie mit besonderem Beifall aufgenommen wurde. Die Erfinderin des Tanzes heißt Anna Slezak, wohnt in Konetop, ist verheirathet, Mutter von vier Kindern und bereits 60 Jahre alt.

Die „Didaskalia“ erzählen eine hübsche Anekdote von dem jüngst in Paris verstorbenen Alexandre Boucher, der einst die glänzendsten Tage gesehen hatte und mit Ruhm und Gold überschüttet worden war, um arm und vergessen aus diesem Leben zu scheiden. Boucher war der Freund der beiden spanischen Prinzen Ferdinand und Don Carlos gewesen. Der Erstere, später König Ferdinand VII., beschäftigte sich viel mit Musik und glaubte auch ein Virtuos auf der Violine zu sein. Er ließ sich sogar bei Hofgesellschaften hören; und zwar stellte er sich mit Boucher hinter einen Schirm. Dieser spielte, und wenn die Versammelten dann recht herzhaft applaudirten, trat der Infant hinter dem Schirme hervor, dankbar sich verbeugend.

☞ Ein erster Violoncellist, auch Solospieler, wünscht ein dauerndes Engagement und ersucht die Herren Dirigenten und Capellmeister, welche auf dieses Gesuch reflectiren sollten, sich in Francobriefen mit Angabe der näheren Bedingungen an die Red. d. Bl. gefälligst wenden zu wollen. Die uns vorliegenden Zeugnisse lauten sehr günstig. D. Red.

LITERARISCHE ANZEIGEN.

Compositionen von Woldemar Bargiel.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in *Breslau* erscheint soeben:

Ouverture zu „Medea“

für grosses Orchester von

Woldemar Bargiel.

Op. 22.

Partitur 1 Thlr. 20 Ngr. Orchester-Stimmen 2 Thlr.
Clavierauszug zu vier Händen 1 Thlr.

Früher erschienen in demselben Verlage:

Woldemar Bargiel, Op. 6. **Trio** (No. 1 in D moll) für Piano, Violine und Violoncell. 3 Thlr.
———, Op. 11. **Marsch** und **Festreigen.** Zwei Stücke für Piano, compl. 25 Ngr. Jede Nummer apart 12½ Ngr.
———, Op. 13. **Scherzo** für Piano. 25 Ngr.
———, Op. 19. **Phantasie** (III.) für Piano. 1 Thlr. 17½ Ngr.
———, Op. 20. **Zweites Trio** (in Es) für Piano, Violine und Violoncell. 3 Thlr.

Joh. Seb. Bach — Robert Franz.

Bei **F. E. C. Leuckart** in *Breslau* erschienen:

Arien aus der Matthäus-Passion von *Joh. Seb. Bach* mit Begleitung des Pianoforte, bearbeitet von *Rob. Franz.*
drei Arien für Sopran. 25 Ngr.
drei Arien für Alt. 1 Thlr. 5 Ngr.
drei Arien für Bass. 1 Thlr.

Cantaten von *Joh. Seb. Bach* im Clavierauszuge, bearbeitet von *Rob. Franz.*
No. 1. Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist. 2 Thlr. 20 Ngr.
Demnächst erscheinen:
No. 2. Gott fähret auf mit Jauchzen.
No. 3. Ich hatte viel Bekümmernisse.

Duette aus verschiedenen Cantaten und Messen von *Joh. Seb. Bach* mit Begleitung des Pianoforte, bearbeitet von *Rob. Franz.* 6 Hefte à 17½ bis 22½ Ngr.

In **Rudolf Kunze's** Verlagsbuchhandlung in *Dresden* erschien soeben:

Reichel, A., Harmonielehre mit besonderer Rücksicht auf das Wesen der Con- und Dissonanzen der Tonart zum Gebrauch für Lehrer und Lernende dargestellt. Nebst einem Anhange praktischer Generalbassbeispiele zur Uebung im Aussetzen einer Generalbassstimme. Eleg. broch. 1 Thlr.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 28. Februar 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅔ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 9.
Sechsundfunfzigster Band.

H. Wehrmann & Comp. in New York.
F. Schreinbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Der Staat und die Kunst. Zweiter Artikel. — Aus Prag. — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes. — Literarische Anzeigen.

Der Staat und die Kunst.

Von

F. Brendel.

Zweiter Artikel.

Der zweite Theil unserer Aufgabe hat sich mit der unmittelbaren Einwirkung des Staates auf die Kunst zu beschäftigen. Diese documentirt sich, wie bereits im Eingange bemerkt wurde, in der Erhaltung, Förderung oder Neubegründung von der Kunst allein und ausschließlich gewidmeten Anstalten. Natürlich kann hier dieses Thema nicht erschöpft werden. Ein Buch würde erforderlich sein, wenn die Betrachtung alle Künste ins Auge fassen wollte, ja wenn auch nur allein die verschiedenen musikalischen Institute unter den hier aufzustellenden Gesichtspuncten der Reihe nach einer Prüfung unterworfen werden sollten. Ich beschränke mich darauf, einzelne Themata herauszugreifen, an diesen als Beispielen zu zeigen, was überhaupt und im Allgemeinen zu sagen ist. Die Uebertragung ist leicht, und was in dem einen Falle gilt, erweist sich mehr oder weniger auch in allen übrigen als richtig.

Zu allernächst kam es bei der Förderung der Kunst durch den Staat natürlich auf jene Anstalten an, welche der praktischen Ausübung derselben gewidmet sind; es galt, was Musik betrifft, Theater, Capellen u. s. w. zu errichten, um überhaupt erst der Tonkunst ein festbegründetes Dasein zu geben. Damit schien für längere Zeit in der That das Wichtigste gethan. Diese Anstalten vermochten ganze Epochen hindurch auszureichen. Bedurfte es doch zur Zeit eines frischen Emporblühens und Wachsthums der Tonkunst kaum mehr, als derselben die Möglichkeit einer praktischen Bethätigung zu gewähren. Auch die Art ihrer äußeren Ausstattung, ihrer Dotirung entsprach den damaligen Zwecken. In neuerer Zeit haben jedoch die Dinge eine andere Wendung genommen, und die Fürsorge für den Unterricht, für die Ausbildung in der Kunst, hat sich als eine zweite, der Beachtung dringend bedürftige Seite herausgestellt. Das liegt in den complicirteren Verhältnissen unserer Zeit, in der weit größeren Zahl von Persönlichkeiten, welche sich der Kunst widmen, sowie in dem Umstande, daß die Epoche des ersten jugendfrischen Wachsthums vorüber ist. Was dann weiter die Dotirung und die dadurch bedingte Gestaltung jener künstlerischen Zwecken unmittelbar gewidmeten Anstalten betrifft, so haben veränderte Zeitverhältnisse und vielfach erweiterte Kunstmittel ebenfalls später den Wunsch entstehen lassen, daß auch nach dieser Seite hin weitergegangen und den Forderungen der Zeit Rechnung getragen werden möge.

Ich beschäftige mich hier nur mit jener zuerst bezeichneten Aufgabe. In Bezug auf die zweite, zuletzt genannte Seite ist auf das, was geschehen müßte, oft genug aufmerksam gemacht worden, und es liegt dasselbe auch so nahe, daß eine Erinnerung daran, nur im Vorübergehen, vollkommen genügt. Neue Instrumente sind in Gebrauch gekommen und verlangen Vertretung; die auf die Geldverhältnisse einer früheren Zeit berechneten Gehalte reichen jetzt nicht mehr aus u. s. w. Mit Bewilligung reicherer Geldmittel kann hier ohne tiefer gehende Erwägung sofort das Erforderliche erkannt und festgestellt werden.

Schwieriger ist die andere Frage. Man klagt mit vollem Recht, trotz der unleugbaren Verbesserungen, denen man Raum gegeben hat, über Verschlechterung der Leistungen im Allgemeinen, oder wenigstens Verringerung der besseren, der Zahl nach, im Hinblick auf eine übergroße Mehrzahl geringfügiger, namentlich in der Kunst der Ausführung; so im Gesang, im Schauspiel, selbst im Orchester, namentlich bezüglich einzelner Instrumente. Hier ist es demnach, wo die Untersuchung beginnen muß, und hier stellt sich alsbald heraus, daß in erster Linie nur der Mangel an entsprechenden Unterrichtsanstalten daran Schuld ist. Schon bei einer früheren Gelegenheit bemerkte ich ein Mal, daß hauptsächlich an tüchtig gebildeten Talenten Mangel sei, an Kräften zweiten und dritten Ranges, daß es insbesondere darauf ankomme, für die Ausbildung dieser zu sorgen. An hervorragenden Persönlichkeiten, an Kräften ersten Ranges, fehlt es auch jetzt noch keineswegs, und zu keiner Zeit sind dieselben allzu zahlreich gewesen. Die gegenwärtig vorhandenen Uebelstände, in Bezug auf Schauspiel- und Gesangskunst z. B., bestehen hauptsächlich darin, daß zwischen den Leistungen dieser Letzteren und der großen Mehr-

zahl der Ausführenden ein zu großer Abstand, eine zu weite Kluft vorhanden ist, daß die vermittelnden Stufen und Uebergänge fehlen. Dies ist es, was das Ensemble verdirbt. Wir besitzen einzelne hervorragende Kräfte, während die übergroße Mehrzahl ohne entsprechende Vorbildung dem rohesten Naturalismus anheimgegeben ist. Aber gerade für Talente zweiten und dritten Ranges sind Unterrichtsanstalten berechnet. Genies gehen ihren eigenen Weg und bedürfen nicht einer solchen schrittweisen, auf gewöhnliche Fassungskraft berechneten Ausbildung. Wie die Universitäten nicht den Zweck haben, nur außergewöhnliche, hervorragende Erscheinungen in allen Fächern zu bilden, sondern zumeist bestimmt sind, dem Staate tüchtige Beamte heranzuziehen; so muß auch, was Kunst betrifft, in ähnlicher Weise für die gewöhnlichere Befähigung gesorgt werden. Gegenwärtig jedoch geräth man in Wahrheit in Verlegenheit, wenn man jungen Leuten, die wirklich Etwas lernen wollen, rathen, wenn man ihnen eine Gelegenheit, ihre Studien zu machen, nachweisen soll. Namentlich in Bezug auf Schauspielkunst ist Wenig oder Nichts gethan. Dasselbe gilt u. A. auch von der Tanzkunst. Alle Gebildeten sind darüber einig, daß dieselbe von Jahr zu Jahr einer immer größeren Geschmacksverderbniß anheimgefallen ist. Nirgends aber wird ein Impuls gegeben, dieser Kunst aufzuhelfen, und wo darin unterrichtet wird, geschieht es eben nur in der gegenwärtig üblichen Weise, d. h. unter Voraussetzung des allgemeinen Schlendrians. Lediglich im Fache des Gesanges scheint durch die Musikschulen bereits Einiges gethan. Doch ist auch diese Errungenschaft eine sehr fragliche, wie sich weiter unten aus unserer Betrachtung ergeben wird.

Nur in der Errichtung von entsprechenden Anstalten kann ich daher ein Auskunftsmittel sehen, und jede Klage über Verfall in unserer Zeit, sei sie auch unmittelbar noch so begründet, ist kaum mehr als leeres Gerede, so lange man diesen Hauptpunct nicht ins Auge fassen lernt und nicht darauf hinarbeitet, den Sitz des Uebels an der Quelle zu verstopfen. Allerdings sind auch noch Nebenumstände anderer Art zu berücksichtigen. So fehlt es gegenwärtig noch gar sehr an geeigneten Lehrkräften, im Schauspiel sowol als im Gesang und in vielen anderen Fächern. Wo aber soll die Veranlassung herkommen, sich einem Fache zu widmen, das keine Aussicht auf eine spätere Wirksamkeit eröffnet?

Hier ist es folglich, wo der Staat mit seiner Hülfe entgegenkommen muß, indem er theils selbst die Initiative ergreift, theils fördernd und unterstützend sich bethätigt, wo bereits Anfänge vorhanden sind. Handelt es sich dabei von seiner Seite doch nicht einmal und ausschließlich um vollständige Beschaffung der pecuniären Mittel. Es werden alljährlich so große Summen testamentarisch zu wohlthätigen Zwecken ausgesetzt, daß es nur darauf ankäme, daß der Staat mit seinem Beispiel und seiner Autorität voranginge, um die Blicke des Publicums auf diese Sphäre als auf ein Gebiet hinzulenken, auf welchem wohlthätige Absichten die ersprießlichste Verwirklichung finden könnten.

Ich wollte hier im Eingange nicht unterlassen, das Alles mindestens zu berühren. Von Wichtigkeit ist dabei vorzugsweise die ausgesprochene Einsicht, daß für Talente zweiten und dritten Ranges, von denen ja wesentlich die relative Höhe dessen, was im Allgemeinen geleistet wird, abhängt, durch Errichtung von Unterrichtsanstalten Etwas gethan werden muß. Auch wäre in der That dadurch in allen jenen Gebieten, wo bis jetzt so gut wie Nichts geschah, schon Viel erreicht. Das Wichtigste aber, worauf Alles ankommt, die Hauptfrage ist damit noch nicht erledigt. Nicht blos darauf, daß Etwas gethan wird, haben kunstförderliche Absichten ihre Bemühungen zu richten; hauptsächlich ist das Wie, die Art und Weise, in der es geschieht, zu beachten: die nähere Beschaffenheit auch der äußeren Einrichtung kommt in Frage.

Zur Erhärtung dessen, was hier zu sagen ist, und zum Zwecke näherer Darlegung will ich beispielsweise die Musikschulen ins Auge fassen. Was in Bezug auf Theater, auf Schauspielkunst und in vielen anderen Kunstzweigen noch zu wünschen übrig bleibt, das scheint für Musik durch die Conservatorien bereits vorhanden. Und doch ist auch hier eine lebhaftere Betheiligung des Staates, eine nachdrücklichere Unterstützung nothwendig, wenn diese Anstalten wirklich das leisten sollen, was man von ihnen verlangen kann. Auf diesen Umstand aber ist gerade an diesem Orte vorzugsweise einzugehen, da derselbe zur Zeit wol am wenigsten erkannt wird. Die Nothwendigkeit einer Subvention dürfte hier beim ersten Blick wol kaum einleuchten. Wenn diese Anstalten auskommen, wenn sie ausreichendes Geld verdienen, wie es thatsächlich der Fall ist, so scheint es zunächst, als sei eine Beihülfe des Staates eine überflüssige Sache. Und doch müssen, wie gesagt, auch sie in ganz anderer Weise sicher gestellt werden, als es wol zumeist der Fall ist, wenn dieselben wirklich ihrem Zwecke entsprechen sollen.

Mehrere dieser Anstalten sind bekanntlich Privatunternehmungen. Andere stehen zwar unter der Autorität des Staates, sind aber, was die pecuniären Mittel betrifft, doch meist auf Privateinnahmen durch Unterrichtshonorare angewiesen. Hieraus entspringt zunächst das Mißliche, daß sie manchen Schüler aufzunehmen gezwungen sind, der, bei geringer Befähigung, besser einen anderen Beruf sich gewählt hätte. Ebenso wenig kann in Folge dieses Umstandes, um die Zahl der Lernenden nicht zu decimiren, die nöthige Strenge der Disciplin stets und bei jeder Gelegenheit aufrecht erhalten werden. Sind doch in dieser Beziehung die Musikschulen überhaupt ungünstiger gestellt, als die meisten anderen Bildungsanstalten. Der Student z. B. genießt große Freiheit, doch ist dieselbe einerseits wesentlich beschränkt durch das im Hintergrund drohende Examen, und andrerseits wird das bürgerliche und sociale Verhalten gezügelt durch die Uebereinkunft der Universitäten, welche an der einen entlassene Individuen von der Aufnahme an anderen ausschließt. Dem Gelehrten ist überhaupt ein viel kleineres Terrain gegeben, auf welchem allein er sich bewegen kann. Der Theolog ist an die Confession gebunden, der Jurist an die Gesetze seines Landes, denen er sein Studium gewidmet hat; Alle aber finden an der Sprache eine unübersteigliche Schranke. Dem Musiker dagegen steht die Welt offen. Er braucht sich in Folge davon wenig darum zu kümmern, ob er sich an dem einen Orte die Wege verrannt hat oder nicht. Geht es hier nicht, so fängt er dort von Neuem an. Was die Musikschulen Gutes bieten, wird solcher Gestalt leicht wieder paralysirt durch die bezeichneten Uebelstände, eben weil der Zahl gut gebildeter Individuen, zum Nachtheil der Kunst, leicht eine andere halbfertige gegenübergestellt wird.

Weiter können dieselben auf diese Weise nicht erreichen, was immer mehr in unserer Zeit zum dringenden Bedürfniß wird. Die Einnahmen durch Unterrichtshonorare reichen nur zur Beschaffung des Nöthigsten, zur Besetzung der nothwendigsten Fächer durch die entsprechenden Lehrkräfte hin; und doch kommt es jetzt gerade darauf an, vorausgesetzt, daß die große Menge der Künstler in ein höheres Stadium der Aus-

bildung eintreten soll, weiter zu gehen und Gegenstände in den Studienplan aufzunehmen, an die man bisher nicht gedacht hat. In meinem Vortrage bei der Tonkünstler-Versammlung sprach ich über die Nothwendigkeit, die wissenschaftliche Seite der Kunst mehr zu betonen. Darüber kann keinen Augenblick mehr ein Zweifel herrschen, und nur die materiellen Schranken sind es, der Mangel ausreichender pecuniärer Mittel, welche die Ausführung erschweren oder unmöglich machen. Denn wenn man im Ernst den Mangel an Zeit zu den erforderlichen Lehrstunden als unbestreitbares Hinderniß namhaft machen wollte, die Befürchtung einer Ueberbürdung des Stundenplanes mit minder Wichtigem, praktisch Nothwendigem, da doch das dringend Gebotene scheinbar kaum untergebracht werden kann, so wäre Dasselbe zu erwidern, was ich oben bereits bei Besprechung der Lehrgegenstände für Gymnasien hervorgehoben habe. Welchen Zweck z. B. kann es haben, wenn Schüler und Schülerinnen, die bereits aus dem früheren Jugendalter herausgetreten sind und in diesem nicht so glücklich waren, die erforderlichen technischen Studien auf ihrem Instrument machen zu können, folglich mit steifen, verdorbenen Fingern anfangen, sich fortwährend nur damit abquälen, eine etwas größere oder geringere Zahl von Stücken mühselig einzustudiren, um damit wohl oder übel später vor die Oeffentlichkeit treten zu können? Manche glauben, um sich als Lehrer zu habilitiren, auf solche Weise sich empfehlen, Unterrichtsstunden erlangen zu können. Und doch hat ihr Bemühen gemeinhin nur das entgegengesetzte Resultat, daß man ihre Leistungen ungenügend findet und sie nicht weiter beachtet. Wäre es nicht weit besser, ein Solcher beschränkte sich auf das nothwendige Maß, auf das, was ihm zu erreichen übrig geblieben ist, und widmete die dann frei werdende Zeit seiner anderweiten künstlerischen, pädagogischen, sowie allgemeinen Bildung, dem Studium der Unterrichtsliteratur u. s. w.? Denn auch das ist häufig der Fall, daß diese auf falschen Wegen wandelnden Kunstjünger kaum die nothdürftigste Vertrautheit mit diesem letztgenannten Zweige besitzen. Der Musiklehrer wird überhaupt in Zukunft weit mehr durch diese Eigenschaften sich empfehlen, als durch seine praktischen Leistungen, da nur die Wenigsten im Stande sind, auch nur annähernd Das zu erreichen, was für die großen Virtuosen der Zeit eine Kleinigkeit ist. Natürlich kann der Lehrgang nicht für Alle derselbe sein. Der Eine wird mehr dem Praktischen, der Andere dem Theoretischen sich zuzuwenden Veranlassung finden. Auch die verschiedenen Anstalten selbst können neben Dem, was allen gemeinschaftlich sein muß, noch besondere Zielpuncte sich stecken, besonderen Aufgaben nachstreben und so eine bestimmte Physiognomie sich aneignen. Wir sehen dies an den Universitäten, von denen jede mehr oder weniger, der Landeseigenthümlichkeit entsprechend, einen abweichenden Charakter hat, so daß der Schwerpunct derselben bald mehr in dem einen, bald in dem anderen Fache liegt. Unsere Musikschulen sind zur Zeit, wie es scheint, fast nur nach einer Schablone organisirt, und somit nur gleichgültige Wiederholungen Eines und Desselben, weshalb auch das Bedürfniß nach erneueter Organisation derselben mehr und mehr sich herausstellt. Namentlich ist es eine nach modernen Grundsätzen eingerichtete Anstalt, welche jetzt nothwendig wird, sei es nun, daß eine der bereits bestehenden sich einer solchen Aufgabe unterzieht, oder eine neue zu diesem Zwecke begründet wird. Allerdings fehlt es nach der wissenschaftlichen Seite hin auch noch an dem nöthigen Ausbau der betreffenden Fächer. Vieles ist noch gar nicht bearbeitet oder nur erst in Angriff genommen. Die Anstellung von Lehrern dafür wäre indeß das sicherste Mittel, auch der Sache selbst eine bis jetzt nicht geahnte Förderung angedeihen zu lassen.

Endlich ist noch ein dritter Umstand von größter Wichtigkeit bezüglich unserer Musikschulen zur Sprache zu bringen, was nämlich die Bildung praktischer Musiker betrifft. Die Zahl tüchtiger Orchestermitglieder wird, sobald man die Geiger ausnimmt, von Jahr zu Jahr geringer. Nun bieten zwar die meisten Musikschulen auch Gelegenheit zur Ausbildung auf den Orchesterinstrumenten. Es ist jedoch in dieser auf solche Weise gebotenen Gelegenheit ein Widerspruch, der diese Möglichkeit zur Unmöglichkeit macht. Die jungen Leute, welche sich einem Orchesterinstrument widmen, sind in der Regel viel zu arm, um das Unterrichtshonorar und die beträchtlichen Kosten eines mehrjährigen Aufenthaltes in einer großen Stadt aufbringen zu können. Wäre aber das Letztere ausnahmsweise wirklich der Fall, so steht der Aufwand für das Studium in gar keinem Verhältniß zu dem, was später durch das Erlernte verdient wird. Wer die Mittel zu einem kostspieligen Studium aufbringen, jährlich mehrere Hundert Thaler zu diesem Zweck verwenden kann, wird jedenfalls eine andere Laufbahn, als die des Orchestermusikers wählen, eine Laufbahn, die ihm in der Regel zunächst die Aussicht auf 150—200 Thalern Gehalt im Jahre eröffnet. Unsere Musikschulen müssen also in den Stand gesetzt sein, das Studium pecuniär zu erleichtern, dadurch daß der Unterricht in einer viel größeren Zahl von Fällen unentgeldlich gegeben wird. Um aber dies im Stande zu sein, ist eine anderweite Unterstützung und Sicherstellung derselben nothwendig. Ich berühre mit dem jetzt Gesagten überhaupt den Kernpunct aller Fragen unserer Zeit, so weit sich dieselben auf die hier geschilderten Verhältnisse beziehen. Man klagt z. B., und mit vollem Recht, über gänzlichen Verfall der Gesangskunst, der in einem Grade zunimmt, daß es unter so bewandten Umständen in einer Reihe von Jahren kaum noch eine ausreichende Zahl leidlicher Sänger und Sängerinnen geben wird. Man spricht in dieser Beziehung den Tadel aus, daß die jungen Leute Nichts lernen wollen, sondern, von der Aussicht auf Ehre, Gewinn und genußreiches Leben gelockt, so schnell wie möglich die Schule verlassen. Und doch! Wie gern würden Viele bereit sein, gute Studien zu machen, wenn sie die Mittel dazu aufbringen könnten. Allerdings giebt es viel Leichtsinn und Oberflächlichkeit in unserer Zeit. Aber es giebt ebenso viele strebende Talente, die nur die Ungunst der Verhältnisse nicht zu etwas Rechtem kommen läßt. Befremdet dies, und ist man geneigt zu fragen, warum dies früher nicht in gleichem Grade der Fall war, da doch eine Verarmung in der Gesammtheit durchaus nicht stattgefunden hat; so ist die Antwort, daß unsere Zeit ganz andere Ansprüche macht, als die vergangene. Man war früher harmloser, bescheidener, Entbehrungen zu ertragen weit willfähriger. Jetzt werden Ansprüche gemacht an Wohnung, Toilette u. s. w.; die jungen Damen wollen in glänzenden Gesellschaften entsprechend auftreten, die Herren ihrem Vergnügen nachgehen. Und hierzu kommen schließlich noch die um das Doppelte gestiegenen Preise aller Lebensbedürfnisse. So reicht in der Regel das Geld nur aus für eine möglichst kurz zugemessene Zeit des Studiums, und die jungen Leute müssen eilen, um für ihre Existenz zu sorgen. Dagegen Moral predigen zu wollen, wäre eine verschwendete Mühe. Keine Macht der Welt vermag dies zu ändern, und es kommt folglich nur darauf an, das den jedesmaligen Zeitverhältnissen wirklich Entsprechende aufzufinden. Der Staat muß in dieser Beziehung einem sorgsamen Hausvater gleichen. Was nützt es,

enorme Summen selbst schon an untergeordnete Bühnenkünstlerinnen z. B. zu verschwenden? Damit wird der Kunst nicht gedient, damit wird noch weniger für die Zukunft gesorgt. Verwende man lieber in Zeiten einen Theil dieser Summen auf die Gewährung eines kostenfreien Studiums, mindestens auf Erleichterung desselben, um später wieder über eine größere Zahl gutgeschulter Kräfte disponiren zu können. Das gilt von den beispielsweise hier angezogenen Fällen ebenso, wie von allen anderen.

Ich habe hier nur erst das Wesentlichste einer derartigen neuen Gestaltung berührt. Welchen Zweck könnte es haben, wo überhaupt noch so wenig Aussicht auf Verwirklichung ist, weiter in das Specielle einzugehen und meine Reformpläne detaillirter zu zeichnen? Nur auf zwei Nebenumstände, zwei Auskunfts- und Erleichterungsmittel, will ich, mehr beiläufig, noch aufmerksam machen. Wie schon oben bemerkt, braucht dem Staate durchaus nicht dies Alles allein und vollständig aufgebürdet zu werden. Viel kann durch andere Mittel und auf anderen Wegen erreicht werden; man kann z. B. den künftigen Orchestermusikern das Studium auch dadurch erleichtern und dem Staat somit einen Theil der Last abnehmen, wenn man darauf Bedacht nimmt, denselben durch Beschäftigung in den Orchestern zeitig Gelegenheit zu geben, sich Etwas zu verdienen. Auf das andere Erleichterungsmittel habe ich schon früher bei ähnlicher Gelegenheit aufmerksam gemacht und will es hier, um Mißverständnisse zu vermeiden, wiederholen. Nicht jeder einzelne Staat nämlich hätte nöthig, diese Interessen allseitig und in ihrer Totalität zu vertreten. Das würde selbst dem reichsten momentan kaum möglich sein. Es könnte vollständig ausreichen — jetzt, wo die räumlichen Ausdehnungen mehr und mehr schwinden —, wenn nur unser großes Gesammtvaterland den Gesammtinteressen der Kunst vollständig Rechnung trüge; so also, daß man z. B. in dem einen Lande, wo zufällig eine oder mehrere Persönlichkeiten activ sind, die sich als Lehrer der Schauspielkunst auszeichnen würden, eine Schule für das Schauspiel errichtete, in einem anderen, wo hervorragende Tonkünstler verweilen, die zerstreuten Kräfte zu einer Musikschule — natürlich nicht einer schablonenhaft, sondern mit wirklicher Einsicht in die Verhältnisse organisirten — concentrirte; an einem anderen Orte gäbe vielleicht ein gutes Ballet Gelegenheit zur Errichtung einer Balletschule u. s. w. Daß dabei möglichst ökonomisch zu Werke gegangen werden könnte, zeigt meine bisherige Darstellung, und wenn nur erst einmal in dem einen Staate die Möglichkeit der Ausführung praktisch dargethan wäre, so würden die anderen dem gegebenen Beispiele mit größerer Leichtigkeit nachfolgen können.

Ich wiederhole: das Nächste wäre, für ganz vernachlässigte Kunstzweige neue Anstalten zu errichten; das Zweite, neue sowol als schon bestehende wirklich praktisch, d. h. unseren gegenwärtigen Lebensverhältnissen entsprechend, einzurichten; das Dritte endlich, dabei stets das große Ganze im Auge zu haben, nicht als leere Abstraction ein Kunstinstitut hinzustellen, sondern dafür Sorge zu tragen, daß dasselbe zugleich die erforderliche Basis im Volke finde, indem man den Sinn und das Verständniß desselben für die darin vertretene Kunst zu wecken bemüht ist. Nur bei einem solchen Verfahren ist meiner Ansicht nach zu ersprießlichen Resultaten zu gelangen; nur auf solche Weise kann man sich nachhaltig um die Kunst verdient machen. Bloße Klagen, wie sie jetzt überall angestimmt werden, sind durchaus unfruchtbar. Wer der Kunst wahrhaft nützen will, muß darauf hinarbeiten, daß die Einsicht in die Nothwendigkeit der hier dargelegten Reformpläne in den weitesten Kreisen Geltung gewinne.

Aus Prag.

Der Tonkünstlerverein brachte in seinem diesmaligen Weihnachtsconcerte als Christbescheerung ein neues musikalisches Göpelwerk, betitelt „Abraham", Oratorium (in zwei Theilen) von Martin Blumner. Die Arbeit dieses neuen Altmodisten zeichnet sich dadurch aus, daß sie nicht neu und demnach weder in noch an der Zeit ist. Derjenige, welcher dem biblischen Oratorium wieder Leben, wirkliches Leben geben wollte, müßte übrigens mehr sein als Prometheus. Schon die Wahl des Stoffes zu der in Rede stehenden Composition muß eine verunglückte genannt werden. Einige Hauptactionen aus dem öffentlichen und Privatleben weiland Abrahams, die abscheulich unsittliche, gotteslästerliche Mordgeschichte mit Isaak, unterschiedliche Arten von Engeln und anderen himmlischen Heerschaaren, lange Arien, ungemessene Recitative, diverse ungleich gerathene Zaunpfahlverse, scandirte Prosa, allegorisch-symbolisch-mythologisch-prophetische Schlußanspielungen: das ist so beiläufig das poetische — dem Geschmacke der Gegenwart nimmermehr zusagende — Knochensystem, um welches die Partitur ihre papiernen Arabesken geschlungen. Des Diogenes trefflicher Ausspruch über eine winzige Stadt mit ungeheueren Thoren paßt vollkommen auf diese Musik. Wie eine Fliege im Netze der Spinne wird unser Autor von den quantitativ großen Formen des biblischen Oratorium beengt und erdrückt. Ihm fehlt zu sehr die sittliche Gewalt, die musikalische Phantasie und Begeisterung, die poetische Anschauung und allseitige Beherrschung des musikalischen Ausdrucks — lauter Eigenschaften, ohne welche jene herben, großartigen, dem biblischen Oratorium ureigenthümlichen Gestalten nie geschaffen werden können, wol aber moderne, kleine, schwächliche Figuren, die durch ihr reflectirt nüchternes, hohl theatrales Pathos und flach seelenloses, rationalistisches Wesen — Alles à la „Abraham" — nur eine negative Wirkung hervorbringen. Ein strebendes, wirklich schöpferisches Talent wird nie ein Gebiet des Schaffens betreten, wo Alles längst schon geleistet und besser vollendet ist; der Autor wandelt muthig den ausgefahrenen Weg der Nachtreter Mendelssohn's — die zoologisch unter die Affen rangiren —, und da, wo er originell wird, hat es erst nicht viel auf sich. Zu den hervorstechendsten Eigenthümlichkeiten des „Abraham" gehören, in melodischer Beziehung, die entschiedenste Armuth an Originalität und Erfindung; die Motive, farblos, wie sie sind, haben meist eine Allerweltsphysiognomie; in rhythmisch-harmonischer Hinsicht begegnen wir einer Breite, Schwerfälligkeit und Monotonie, welche beweisen, daß der Componist über die eigentliche Ausdrucksfähigkeit der Musik sehr im Unklaren ist, und speciell das Declamatorische betreffend, müssen wir bemerken, daß das Wort sehr häufig musikalisch beohrfeigt wird. Der Styl besteht in eklektischer Stylosigkeit. Wenn Händel, Bach u. s. w. einen Concurs ausgeschrieben, was bliebe dann dem armen Abraham? Nicht einmal sein Beinkleid. Und was sollte es schließlich bedeuten, wenn wir einem Manne, der kein Dichter, kein Maler ist, der vielmehr ein langes Oratorium und eine Art Cantate, „Columbus", componirte, erst das Lob ertheilen wollten, daß er ein solider Musiker, der correct zu schreiben versteht. Heutzutage muß man mehr sein, als gutgeschulter Musiker oder Professionist der Musik, um in dieser nur Etwas zu sein. Warum

dies Werk componirt werden mußte, und weshalb es bei uns zur Aufführung kam, das wissen wir aus der Erfahrungsseelenlehre bis jetzt noch nicht. Oder glaubte man, daß große Werke der heiligen Musik durch den Dirigenten profanirt werden könnten? Das wäre wol ein Grund, der sich hören ließe.

Seit dem Abgange Franz Skraup's *) konnten wir am Dirigentenpulte unserer Oper den geistlosesten Schlendrian, die blondeste Nüchternheit und erbärmlichste musikalische Holzhackerei sich breitmachen sehen. Prag besitzt einige wenige gute Sänger und einige vorzüglich stimmbegabte Sängerinnen — der Rest freilich ist operistische Maculatur und Kanonenfutter —, im Orchester befinden sich ein paar gute Streicher und mehrere sehr gute Bläser. Ein guter Dirigent könnte mit solchen Kräften immerhin Befriedigendes und Gelungenes leisten; unser „Capellmeister" vermag dies jedoch ganz und gar nicht, und seine Unfähigkeit zur Leitung der Oper ist längst schon eine ausgemachte Thatsache. Wenn bei irgend einer Production die Sachen gut zusammengehen, was sich aber selten ereignet, dann geschieht es gewiß trotz seiner Dirigiranstrengung; wäre er gar nicht da, so ginge Alles noch besser, aber unter seinem Stabe ist das einst sehr respectable Orchester nur noch als abschreckendes Beispiel vortrefflich. Reinheit und Präcision des Zusammenspiels, eine wenigstens correcte Wiedergabe der Tempi, Sicherheit, Feinheit und Schmiegsamkeit bei Begleitung der Singstimme u. s. w. cultivirt dieser Capellmeister nicht absonderlich; wir wollen nicht noch andere Dinge aufzählen, die zu cultiviren er gar nicht vermag. Es ist empörend, mit anschauen zu müssen, wie ein Unberufener sein eitel Handwerk an jenem Pulte ausüben darf, wo einst ein Mozart glänzte, ein Weber rühmlich wirkte, Witter, Paer und W. Müller den Tactstab schwangen und in neuester Zeit Skraup mit ernstem Eifer und bestem Erfolge sein Leben den Interessen der Kunst widmete. Und einen Mann, wie diesen Franz Skraup, ließ man, statt ihn auf alle mögliche Weise dem Vaterlande, das seiner so sehr bedurfte und ihm zu hohem Danke verpflichtet ist, zu erhalten, in die Fremde ziehen! Die nothwendige Folge war der Verfall der Oper. Dies und noch vieles Andere verdanken wir dieser —— Theaterwirthschaft, deren Schönheiten wir hier leider nicht ausführlich mittheilen können; es genüge die einzige Bemerkung zum Ruhme dieser Leitung, daß Prag keine dramatische Primadonna besitzt. Es ist wahr, Schilda hat ebenfalls keine und auch Krähwinkel nicht. Um dem Orchester wieder jenes Ansehen zu geben, das es vor dem Zwischenreiche des jetzigen Tactschlägers hatte, dazu wird eine dreizehnte Herkulesarbeit nöthig sein. Das steht bombenfest. Bei dieser Gelegenheit will ich noch einer interessanten Novität erwähnen. Die lyrisch-romantische Oper in einem Acte „Der Liebesring" vom Domcapell-M Joh. Skraup gelangte unter persönlicher Leitung des Componisten zur Aufführung. Dieser gediegenen, tüchtigen Composition wurde, wenn ich nicht irre, bei einer Preisconcurrenz lobende Anerkennung zu Theil. Schade nur, daß das Libretto ein den Musiker gar wenig anregendes seichtes Süßwasseraquarium ist. Der Componist that Recht daran, sein Werk selbst zu dirigiren. Den Pragern soll auch noch eine andere Novität, Mozart's „Idomeneo", vorgeführt werden. Großer Mozart, vergieb ihnen; denn sie wissen nicht, was sie thuen. „Die Concini", Oper von Loewe aus Wien, wird ebenfalls einstudirt. Uebrigens möge der Himmel seinen reichen Segen dazu geben.

*) Dessen zu Rotterdam erfolgter Tod wurde von uns bereits in voriger Nummer gemeldet. Die Red.

Von Künstlerconcerten habe ich Ihnen nur noch wenige, dafür aber um so bedeutendere und interessante namhaft zu machen; Jean Becker und Monari-Rocca, jeder in seiner Sphäre ein Meister, gaben im Ganzen drei Concerte. Wenn schon nicht ausgesagt werden kann, daß Becker über einen großen Ton herrsche, wenn auch diesem nicht selten beseelte Schönheit und Volubilität abgehen und die Reproduction der Tonwerke, was die congenial inspirirte, mitschaffende Wiedergabe derselben betrifft, Manches zu wünschen übrig läßt; so bietet doch seine ganze Behandlung des Instrumentes nach hundert anderen Seiten hin so viel des meisterhaft Originalen, ihm Ureigenen, des Außerordentlichen und Vollendeten; seine ganze Spielweise nimmt unter den modernen Geigern eine so entschieden markirte, eigenkräftig hervorragende Stellung ein, daß er mit Ehren unter die Besten gezählt werden muß. Monari-Rocca, ein Pfleger jener seltenen ächten Kunst des Gesanges, die es versteht, zu singen und zwar bezaubernd schön zu singen, erfreute und begeisterte das Publicum durch seine lieblichen und seelenvollen Vorträge. — Friedrich Smetana, unser geschätzter Landsmann, der im Norden Europas für Pflege und Ehre deutscher Kunst wirkte, weilt gegenwärtig in Prag und veranstaltete zwei Concerte, in denen er als Componist, Dirigent und Clavierspieler auftrat. In den Instrumentalcompositionen, die wir hörten, — nämlich die Orchesterphantasien zu Shakespeare's „Richard III." und zu Schiller's „Wallensteins Lager" — schließt sich Smetana, indem er es unternimmt, ganz bestimmte poetische Stoffe musikalisch zu betonen, entschieden der Programmmusik an. Sein Spiel ist geistvoll, tiefdurchdacht, seine Richtung überhaupt universell im besten Sinne des Wortes, da er die vorzüglichsten Werke der älteren und neueren Clavierliteratur im Repertoire führt; und so konnte es denn nicht fehlen, daß das namentlich im zweiten Concerte zahlreich versammelte Publicum die brillanten Leistungen des gewiegten Clavierspielers durch wiederholten stürmischen Beifall auszeichnete. — Nur der Vollständigkeit wegen sei hier eines 13jährigen jungen Mannes gedacht, der seit geraumer Zeit den Concertsaal unsicher macht. Die Mythologie glaubt, daß er schon durch mehrere Jahre 13 Jahre alt ist. Trotz dieser 13 Jahre ist er aber ein Virtuos, der drei Instrumente spielt; er ist nämlich ein „13jähriger Piano-, Physharmonika- und prima vista-Spieler" (sic). Der beste Fortschritt, den der Jüngling noch machen könnte, wäre der, daß er von der Kunst fort schritte zu einer solideren Beschäftigung, die ihm besser anstehen würde.

Wenn uns das erste Concert des Cäcilienvereines in jene fashionablen Kreise der musikalischen „guten Gesellschaft" führte, deren Angehörige die Fertigkeit haben, das, was ihnen so beim Theekessel oder anderswo einzufallen beliebt, in Noten zu setzen und die Kunst, auf anständige Weise die Zeit zu verbringen (deutsch oder deutlich: zu langweilen) verstehen, so war dafür das zweite Concert ein recht lustiges. Es brachte uns wieder drei Neuigkeiten: eine lustige, flotte Capellmeistermusik, Titl's Ouverture zu Shakespeare's „Lustigen Weibern von Windsor", dieser ewig köstlichen Ironie über die Ironie des Schicksals. Sir John fällt unter Capellmeister — ihn bedrohet Wasser!! Dies Schicksal hat für Freunde latenten Humors allerdings etwas Belustigendes. Alsdann: „Die lustigen Musikanten", ein wunderliches mixtum compositum des Brentano'schen Gedichtes für Soli, Chor und Orchester von Ferd. Hiller. Die Wahl dieses verschrobenen, gequälten, poesielosen Poèmes ist ein arger Mißgriff. Für solche in der Reflexion beruhende, übrigens hohle und affectirte Gegensätze,

wie sie jenes Prachtstück der gleißend lügnerischen Ironie romantischer Schule schildert, kann die Musik keinen Ausdruck haben; denn sie vermag dieselben nicht zu versöhnen und zu verklären. Der Componist findet da nur äußerliche Anhaltepuncte. Die Composition Hiller's ist ohne innere Form der musikalischen Gestaltung, denn sie entbehrt gar zu sehr einer organischen einheitlichen Idee; Alles flirrt wirr durcheinander. Die meisten Motive, so namentlich das Hauptmotiv, sind trivial und die musikalische Charakteristik ist rein äußerlich, grob materiell, in manchen Partien reine Anstreicherarbeit. Wer in Hiller's „Lustigen Musikanten" Humor oder sonst Etwas finden will, dem vergelts Gott. „Undine", Märchen für Soli, Chor und Orchester von Jul. Benedict. Der Componist ist unstreitig ein feiner, geschmackvoller und sehr oft liebenswürdiger Eklektiker; die von ihm nachgeahmten, häufig geradezu copirten Meister sind alte Bekannte alter und neuer Zeit. Da nun Benedict's eigenartige Erfindung gar nicht bedeutend ist und die Motive keine eigentliche Prägnanz besitzen, da ferner — wenn wir hinsehen auf das harmonische Element im Ganzen — seine Behandlung desselben, sowie des Orchesters, nicht tief, lebensvoll und original genannt werden kann und überdem der Componist es für gut fand, sein Werk mit zweifelhaftem Flitterstaat, den er einem schon verschossenen, oft allzu sehr abgenutzten Opernelend entlehnt, zu schmücken; so muß zugestanden werden, daß die Composition wegen dieser Stylmengerei einerseits und wegen der süßlich verschwommenen, einförmigen — jeder naturwahren, menschlich tiefen Leidenschaft entbehrenden — Charakteristik andrerseits, einen befriedigenden künstlerischen Eindruck zu erwecken durchaus nicht im Stande ist. Das Ganze hat überhaupt das Aussehen musikalischer Aquarellmalerei. An dergleichen zuckerbackenen Figuren, wie diese Undine, werden weibliche Individuen sowol des schönen, als des nicht schönen — aber nimmermehr starken — Geschlechtes ganz besonderen Gefallen finden. F. G.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

R. Leipzig. Im 17. Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses, den 20. Februar, wurde uns zur Eröffnung desselben als Novität (Manuscript) eine Concertouverture von Ferd. Hiller vorgeführt. Wenn eine schwungvolle, feurige Ausführung allein schon zu zünden vermöchte, so hätte dieses Werk einen Erfolg haben müssen. Dem war aber nicht so. Die Absicht des Componisten, einen bedeutenden Effect hervorzubringen, lag offen zu Tage. Nur hatte sich derselbe — wie uns scheint — in der Wahl der Mittel vergriffen, die rein äußerlicher Natur waren und sich fast einzig auf hervorstechende Melodie und prunkvolle, mitunter auch zu massenhafte Instrumentation beschränkten. Die Wirkung ergab sich als eine auf der Oberfläche des Empfindens sich haltende. — Es ist bemerkenswerth und mag an diesem Orte beiläufig erwähnt werden, daß keinem der in dieier Saison vorgeführten neuen Instrumentalwerke, die sich sämmtlich als Nachahmungen der neueren classischen Meister, namentlich aber Schumann-Mendelssohn's, ergaben, weder ein tieferer und origineller Gehalt, noch dauernde Lebensfähigkeit innewohnt, und wir wüßten in der That keine der bezeichneten Tonschöpfungen namhaft zu machen, welcher zum Vortheil der Kunst und des genießenden Publicums die Berechtigung zu wiederholter Aufführung zugesprochen werden könnte. — Den zweiten Theil füllte Rob. Schumann's Symphonie in C dur, die mit ihrem unverwüstlichen Reichthum an urwüchsiger Musik Geist und Gemüth des Hörers gleich tief erfaßt. Die Ausführung des auch an Schwierigkeiten reichen Werkes war eine vortreffliche, die Aufnahme eine begeisterte. — Den Sologesang vertrat Frau Louise Beringer aus Mailand, welche, mit einer weder großen, noch metallreichen, doch angenehmen Sopranstimme ausgestattet, Recitativ und Arie von Mozart (der obligate Violinpart von Hrn. Concert-M. David ausgeführt) und eine Arie aus den „Puritanern" von Bellini vortrug. Die Sängerin ließ hinsichtlich ihres Vortrages durchweg mehr Wärme und geistige Belebtheit zu wünschen übrig. Die Textaussprache dagegen war vorzüglich, was freilich für sonstige Mängel allein nicht zu entschädigen vermag. Das Publicum nahm ihre Leistungen beifällig entgegen. — Außerdem hörten wir noch den Pianisten Hrn. Alfred Jaell, welcher die Hörerschaft durch den meisterhaften Vortrag des Cmoll-Concertes von Beethoven, sowie durch drei Solostücke: Interlaken Nr. 1 aus der Schweizerreise von seiner eigenen Composition, Gavotte in Gmoll von Seb. Bach und Walzer in Des dur von Chopin, welchen Piècen er auf stürmisches Verlangen noch ein Bruchstück aus der Tannhäuser-Paraphrase zugab, zu enthusiasmiren wußte. Hr. Jaell gehört zu den Pianofortekünstlern ersten Ranges und documentirte sich durch seine heutigen Kunstleistungen als „Virtuos im besten Sinne des Wortes". Er spielte einen Erard, der sich durch Nuancenreichthum und Tragweite seines edeln und gesangvollen Tones aufs Vortheilhafteste auszeichnete.

R. Leipzig. Das Programm zum neunten Concert des Musikvereins „Euterpe", am 25. Februar, mußte wegen plötzlicher Erkrankung der Sängerin, Frl. Martini aus Leipzig, einige Abänderungen erleiden, welche dem Ganzen eine wesentlich andere Gestalt gaben. Für die angekündigten Gesangspiècen — Addio-Arie von Mozart und Scene und Arie aus Gluck's „Orpheus" — wurde eine Symphonie in B dur von Jos. Haydn eingelegt und zur Eröffnung des Concertes in feiner und schwungvoller Weise ausgeführt, ihre anmuthig heitere Wirkung nicht verfehlend. Die anfängliche Eröffnungsnummer: Ouverture zur „Feuermusik" von G. F. Händel (auf Wunsch des Königs Georg I. von England componirt und in London zur Feier des Aachener Friedens 1749 zum ersten Male aufgeführt) ward nun zu Anfang des zweiten Theiles gegeben. Den Charakter einer Gelegenheitsmusik nicht verleugnend, erweist sich diese Ouverture als minder bedeutend und von mehr äußerlicher Wirkung. Die in dem Werke viel in Anspruch genommenen Blaseinstrumente hatten viel mit Kiksen und vorwaltend unreiner Stimmung zu kämpfen: Uebelstände, die sich mehr oder weniger auffallend auch bei den übrigen Nummern zeigten. — Hr. v. Bronsart hatte die Vorführung eines Manuscriptwerkes — Carnevalouverture von F. Dräseke — durchgesetzt. Wiewol die Absicht, einem auftauchenden Talente förderlich zu sein, alle Anerkennung verdient, und wir uns aufs Neue von der nicht gewöhnlichen Begabung des Componisten überzeugt hatten; so müssen wir uns dennoch aufs Entschiedenste dagegen erklären, Productionen, die, wie eben die „Carnevalouverture", dem Publicum weder verständlich, noch genießbar sein können, vorzuführen, bevor sie den so nothwendigen und für die Oeffentlichkeit berechtigenden, musikalischen Klärungsproceß durchgemacht haben. Dieser hastigen und sich selbst überstürzenden Weise, den so wünschenswerthen Fortschritt in der Kunst zu propagandiren, dürfte unter allen Umständen das Wort nicht zu reden sein. — Die Violoncell-Solovorträge des Hrn. Theodor Krumbholz vom hiesigen Gewandhausorchester — er spielte den an Schwierigkeiten reichen ersten Satz aus einem Moliqne'schen Concert und „Souvenir de Spaa" — fanden die lebhafteste Anerkennung, welche sich in rauschendem Beifall kund gab. Im Besitze einer sauberen, weit vorgeschrittenen Technik und eines vollen, schönen Tones, der in der Cantilene von seelenvoller Weichheit erscheint, berechtigt das heutige Auftreten — das erste öffentliche in Leipzig — zu den schönsten Erwartungen für die Zukunft des talentvollen jungen Künstlers. Das begleitende Orchester ließ es mitunter an präcisem Zusammenspiel fehlen. Die Dräseke'sche Ouverture, welche dem Orchester ebenso ungewohnte, wie ungewöhnliche Schwierigkeiten bietet, wurde so wacker als möglich ausgeführt. Den Schluß des Abends machte Rob. Schumann's Op. 52: Ouverture, Scherzo

und Finale, das bis auf wenige Ausstellungen befriedigend wiedergegeben wurde. Die Orchesterleistungen wurden — mit Ausnahme der Carnevalouverture, welche ein „Veto" veranlaßte — sämmtlich beifällig entgegengenommen.

Dresden. Die drei letzten Symphonieconcerte haben nun auch bereits stattgefunden, so daß dieser Cyclus jetzt dankbarer Erinnerung anheimfällt. Haydn, Mozart, Beethoven, Cherubini u. A. in denjenigen Werken noch zu besprechen, welche in jeder Orchesterbibliothek obenauf liegen, wäre nur überflüssig. Die Novitäten, welche vorgeführt wurden, sind: Reinecke's Ouverture zu „Dame Kobold", Festouverture zur Schillerfeier von J. Rietz, Ph. E. Bach's Symphonie in D dur und Liszt's „Préludes". Wenn mit Reinecke's Ouverture der Gegenwart gedacht werden sollte, so ist dagegen Nichts einzuwenden. Das Publicum fand das nicht zu verkennende breite Gemächte, sowie die unter gemessenster Aufsicht stehende Heiterkeit dieser jungen Dame, trotz blumigen Gewandes und tiefen Ausschnittes, nicht allzu begehrenswürdig. Die Kritik würde zu einem ähnlichen Resultate gelangen, nur die Form ihres Urtheiles eine andere sein. Die Schillerouverture blendet. Der Componist versteht sich aufs Festliche und hat sein Recept so gut wie ein Oberhofceremonienmeister zur Entwickelung von Glanz und Pracht. Wer wollte ihn darob tadeln? Nein, schweiget nicht, schmetternde Trompeten, schreckende Tubas, erschütternde Bombardons und wie ihr klingenden Bleche alle heißen möget. Auch du, schrille Querpfeife, immer lustig darauf, wenn sich öffnen die festlichen Hallen und auf hohem Kothurn die Gedanken einherschreiten, um Erhabenes zu verkünden. Aber seid liebenswürdig, seid gefällig, wir bedürfen bei bedeutenden Anlässen auch manchmal euerer, werdet nicht heiser, bleibet uns möglich, uns, die wir nicht immer in G moll empfinden. Man sagt, ihr lärmt. Was ist Lärm? Eine Hymne an die Künstler, eine Ouverture zu „Ruy Blas"? Das wäre Verleumdung. Nein, ihr seid die Ehrenmarschälle der Gedanken im Civilkleid, geschmückt mit dem Großcordon für diese. Wir sind bei Liszt's „Préludes". Der Autor zählt, wie Vierling und Reinecke, zu den noch Lebenden und in der Gegenwart Schaffenden. Die symphonischen Werke desselben kennt jeder tüchtige Clavierspieler. Wo hätten sich nicht rasch Zwei gefunden, um am Pianoforte Ersatz dafür zu suchen, daß orchestrale Aufführungen nicht stattfanden? Sie haben sich hineingelebt und befreundet mit diesen Dichtungen. Der Bann scheint gelöst, hoffentlich für immer. Der Raumersparniß wegen verweisen wir auf Dräseke's geistvolle Analyse der „Préludes" („Anregungen", Jahrgang 3) und können versichern, daß die Wirkung der daselbst glücklich versuchten Schilderung mehr als entspricht. Die Capelle hat mit innerster Genugthuung ihre schöne Leistung vollbracht; nicht minder hat Capell-M. Rietz als Dirigent die größte Sorgfalt daran gesetzt, um die Ausführung würdigst zu gestalten. Es ist mit Niemandem zu rechten, der anders denkt und empfindet wie wir, und in musikalisch abgeschlossener Vergangenheit zu beharren wünscht; nur Gerechtigkeit erbaten wir. Es ist diese hier geübt worden von allen Seiten, so daß ein unbestrittener Beifall zu berichten ist. Referenten war es, als ob ein frischer, belebender Hauch durch seine Seele ziehe und ihn hinführe zu fernen Gestaden voll neuer Wunder. Ph. E. Bach's Symphonie bot in der That mehr als historisches Interesse. Wir sehen schon neue Wege angebahnt, die glücklichere Nachfolger wohl beachtet haben. Wie Heine von seinen alten Göttern sich trennte in Liebe und Freundschaft, so hielt es hier der Sohn mit der Schreibweise des Vaters. Wir scheiden für diese Saison von den Symphonieconcerten, welche abwechselnd von den Capell-M. Krebs und Rietz geleitet wurden, ihrer Trefflichkeit wegen ungern, jedoch in der Hoffnung neuer Spenden zu dankbarer Erinnerung. — Der Tonkünstlerverein hat bis jetzt vier Productionsabende abgehalten und mit umsichtiger Wahl, sowie mit ausgiebiger Benutzung seiner Kräfte tüchtige Programme aufzustellen vermocht. Mozart's Serenade (B dur) und dessen Octett (Es dur) für Blaseinstrumente wurden zwar früher schon aufgeführt, sind aber, um vielseitigen Wünschen zu entsprechen, nochmals zu Gehör gebracht worden. Mit rühmlichem Eifer ließ man es sich angelegen sein, Werke, der Neuzeit angehörend, der Oeffentlichkeit vorzuführen. Hierher gehören: Eisner's Septett (G moll) für Blaseinstrumente. Der Componist, ein hervorragendes Mitglied unseres Capellinstitutes, versteht sich auf die Wahl und naturgemäße Behandlung der Instrumente und verfehlt schöne Klangwirkung nie. Sein aus vier Sätzen bestehendes Werk giebt Kunde von solider Technik und geübter Handhabung der Form. Die Gedanken sind glücklich verwerthet und halten gut Maß; sie enden und entfernen sich rechtzeitig. Zu den Novitäten gehört ferner Grädener's Quintett (Op. 5) für Pianoforte und Streichinstrumente; Selbständigkeit ist vorhanden, beachtenswerthe Momente lassen sich auch nicht vermissen, ja sie steigern sich sogar zu schöner Wirkung im Scherzo; die Gedrungenheit und Einheit der Form dagegen ist nicht in wünschenswerthem Maße vorhanden. Einen durchgreifenden Erfolg vermag der Componist auch deshalb nicht zu erringen, weil ein wirksames Eingreifen der Instrumente, nicht minder eine glückliche Benutzung ihrer Wirkungsfähigkeit verabsäumt ist. Jedenfalls ist der Tondichter auf diesem Gebiete noch nicht heimisch. Wir erblicken in dem Werke einen sehr anständigen, des Ermunterns werthen Versuch. Auch eine Novität war Rubinstein's Sonate (F moll, Op 49) für Pianoforte und Alt. Sie erregte große Erwartungen. Rubinstein's Name ist zu oft genannt, um seine persönliche Bekanntschaft nicht wünschenswerth zu machen. Daß sie uns durch dieses Werk vermittelt wurde, schadet Nichts; denn es spiegeln sich in ihm des Componisten Vorzüge und Mängel zur Genüge. In Rede stehendes Tonwerk hat Geist genug in sich, um lebhafte Theilnahme zu erwecken, wenn nur die Concentration der Gedanken in logischer Entwickelung von Statten ginge und strengere Sichtung des Gedankenmateriales geübt worden wäre. So wechseln Geniales und Triviales in gewaltiger Ungenirtheit und schließen zuweilen bedenklichen Freundschaftsbund. Für die Viola ist dieses Werk zu robust; nur im Andante, wo ihr allein das Wort gegeben ist, gelangt sie zu wohlthuendster Wirkung, weniger des Mitzutheilenden, als der glücklichen Gelegenheit wegen, dieses schön zu sagen. Es fehlt hier ein schöner und ursprünglicher Gedanke; statt dessen sind moderne Phrasen mit glücklicher Hand an einander gereiht. Man kann sich fast des Eindruckes nicht erwehren, als sei die Sonate um des Andantes willen da, gleichsam um dasselbe herumgebaut. Im dritten Satze ist es Rubinstein gelungen, eine Prachtpartie herzustellen; dagegen erliegt im vierten Satze (Allegro con fuoco) die liebliche Viola den tödtlichen Streichen des Pianoforte, welches Hr. Friedr. Reichel mit sicherer Hand übte. Die Viola wurde vom Kammermusikus Göring meisterhaft gespielt. Trüge Rubinstein bei seiner nicht geringen Begabung ein Werk länger unter dem Herzen und schleuderte nicht so titanenhaft ein größeres Werk über das andere hinaus in die Welt: seine Stellung müßte eine Achtung gebietende sein. Boccherini's Streichquintett (C moll) rief alte Erinnerungen wach. Unsere Zeit faßt rasch; darum dünkt uns der alte ehrbare Mann mit seinem liebenswürdigen Geschwätz ein wenig aufdringlich. Wir möchten dabei bisweilen ausrufen: „Und weiter"! Doch es hilft Nichts, wir müssen aushalten und uns gedulden, bis Boccherini den Bogen aus der Hand legt und zur Dose greift. Mit wie ernster Miene mag seiner Zeit diesem Quintett in den Sälen des Madrider Hofes gelauscht worden sein, während jetzt ein leises Lächeln ob der Naivetät über unsere Lippen zuckt. Tempora mutantur. Da Boccherini einer der ersten Violoncellisten seiner Zeit war, so hat er dieses Instrument in seinen Compositionen mit Vorliebe und ziemlich obligat behandelt. Kammervirtuos F. Kummer hatte diesen Umstand trefflichst benutzt. — Noch ist der drei Quartettsoiréen zu gedenken, welche Concert-M. Schubert in Verein mit vorgenanntem Hrn. F. Kummer und den Kammermusikern Körner und Schleusing veranstaltete. Die Mitwirkung unseres Violoncellvirtuosen Kummer ließ uns ein Mal recht wahrnehmen, wie wichtig dieses Instrument für das Quartett sei. Wir wurden nach längerer Entbehrung wieder eines gesättigten Tones froh, der, sonor und markig in der Tiefe, dem Ganzen eine solide Basis leiht. Außer Werken von Haydn, Mozart, Beethoven, wären Franz Schubert's Amoll-Quartett (Op. 29) und das von Ries in G dur zu notiren. Die Liebe und Sorgfalt, mit der diese Aufgaben gelöst wurden, sichern auch diesen Vorträgen ein längeres Gedenken.

Paolo.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Niemann begann am 20. Februar ein Gastspiel zu Darmstadt als Rienzi. Richard Wagner wohnte der Vorstellung bei, wurde mit lautem Beifall vom Publicum empfangen und am Schlusse der Vorstellung stürmisch hervorgerufen. So berichten die „Didaskalia".

Clara Schumann wird zu Concerten in Paris erwartet.

Musikfeste, Aufführungen. Schon wieder umdüftet sich der Himmel mit Sängerfesten; der Mainthal-Sängerbund kündet sein Gesangsfest für den Juni in Offenbach an. Kreuznach soll von zwei Sängerfesten heimgesucht werden; von demjenigen des mittelrheinischen Lehrervereines und demjenigen des Nahe-Sängerbundes. Letzteres soll gleichzeitig mit einem landwirthschaftlichen Feste und einer Viehausstellung stattfinden.

Ein großes norddeutsches Sängerfest wird zu Hannover vom 15. bis 17. Juni abgehalten werden.

Am 25. d. Mts. gaben Jaell und F. Laub im Hôtel de Saxe zu Dresden gemeinschaftlich eine Soirée, der noch eine zweite am 28. folgen soll. Die Concertgeber spielten u. A. auch die Kreutzer-Sonate.

Das Festconcert zur Vorfeier des Geburtstages des Fürsten von Hohenzollern in Löwenberg am 15. d. Mts. eröffnete Berlioz' Harold-Symphonie; der zweite Theil enthielt Gesangsvorträge der Frau Sophie Förster aus Meiningen. H. v. Bülow spielte u. A. Liszt's ungarische Phantasie für Pianoforte mit Orchester. Das dreizehnte Hofconcert unter des Letzteren Mitwirkung am 19. brachte H moll-Phantasie für Orchester von Bülow, Beethoven's Es dur-Concert, Liszt's „Tasso", Vorspiel zu Tristan und Isolde", Ouverture zu „König Lear" von Berlioz.

Rubinstein's Oratorium „Das verlorene Paradies" gelangte am 8. d. Mts. in Danzig zur Aufführung.

Die dritte Kammermusiksoirée der HH. Armingaud, Jacquard, Lalo und Mas im Saal Pleyel zu Paris brachte Beethoven's Quintett, ein Quartett von Haydn, Trio von Mendelssohn und und die Beethoven'sche Sonate für Pianoforte und Violoncell, von den HH. Lubeck und Jacquard ausgeführt.

Neue und neueinstudirte Opern. A. Rubinstein's „Kinder der Haide" werden am Weimarer Hoftheater zur Aufführung vorbereitet.

Am 21. d. Mts. wurde in Dresden „Figaros Hochzeit" neu einstudirt gegeben; Frau Jauner-Krall trat zum ersten Male nach längerer Krankheit als Susanne wieder auf.

In Berlin ist Spontini's „Ferdinand Cortez" wieder ins Repertoire aufgenommen worden.

In Breslau ging am 17. d. Mts. Auber's komische Oper „Der schwarze Domino" neu in Scene.

Auszeichnungen, Beförderungen. Die Violinisten Mayseder und Josef Böhm in Wien haben der Erstere das Ritterkreuz des Franz-Josef-Ordens, der Letztere das goldene Verdienstkreuz mit der Krone verliehen erhalten.

Personalnachrichten. Dem Generaldirector der musikalischen Capelle und des Hoftheaters zu Dresden, dem wirklichen Geh. Rath v. Lüttichau, ist die wegen anhaltender Krankheit erbetene Entlassung bewilligt und derselbe mit dem Hausorden der Rautenkrone decorirt worden.

Frau Bürde-Ney ist bedenklich erkrankt.

Todesfälle. In Wien starb der Violinspieler Rottes, Mitglied des Orchesters des Hofoperntheaters, ein Bruder der im vorigen Jahre verstorbenen Hofopernsängerin Rottes in Hannover.

Vermischtes.

Hermann Marggraff schließt die Beurtheilung der Antrittsrede des derzeitigen Rectors der Münchener Universität „Ueber den wahren Geist des akademischen Lebens und Studiums" in seinen „Blättern für literarische Unterhaltung" mit den leider nur zu wahren Worten: „Hubert Beckers fordert mit Recht, daß die studirende Jugend auch von der Liebe zum Schönen erfüllt sein solle, aber gerade für die Lehre und Erkenntniß des Schönen und Kunstschönen wird auf unseren Universitäten sehr wenig gethan, selbst auf den Universitäten großer Hauptstädte, welche zahlreiche Kunstsammlungen enthalten und Sitze der Kunst und des Kunstfleißes sind. Es ist ein Jammer und kaum zu glauben, wie groß gerade unter den auf Universitäten gebildeten Männern die Zahl Derjenigen ist, welche für die Kunst und mithin auch für alle idealen Vorstellungen vollkommen unzugänglich und erstorben sind, während sie als ächte Barbaren vielleicht gerade den geschmacklosesten, flachsten oder innerlich unsittlichsten Aftergebilden der Kunst und Poesie um so größere Theilnahme schenken."

LITERARISCHE ANZEIGEN.

Neue Musikalien

im Verlage von **Fr. Hofmeister** in **Leipzig.**

Bach, Otto, Op. 10. Duo f. Horn u. Pfte. 27½ Ngr.

Croisez, A., Op. 110. Pour les petites Mains. Le Barbier de Séville de *Rossini*. Fragments p. Pfte. Liv. 1, 2 à 15 Ngr. Compl. 1 Thlr.

———, Op. 131. Les Bergers de Bethléem. Chant de Noël p. Pfte. 15 Ngr.

Godefroid, J. M., Op. 2. Le Dévouement. Allegro agitato p. Pfte. 20 Ngr.

Gregoir, Jos, Op. 90. La Ronde de nuit. Morceau caractéristique p. Pfte. 15 Ngr.

———, Op. 91. Fantaisie-Caprice sur un Thème russe, p. Pfte. 17½ Ngr.

———, Op. 92. Capriccioso sur un Thème de *Grétry*, p. Pfte. 12½ Ngr.

———, Op. 93. 3 Légendes p. Pfte. 22½ Ngr.

———, Op. 94. Polonaise p. Pfte. 17½ Ngr.

———, Op. 95. Fliegende Blätter (Feuilles volantes) f. Pfte. 22½ Ngr.

Köhler, Louis, Op. 116. Aufmunterung zum Fleisse. 12 musikalische Uebungsstücke f. d. Clavierunterricht. 1 Thlr. 7½ Ngr.

———, Op. 117. Die goldene Jugendzeit. 3 instructive Rondinos zur Geläufigkeits-Uebung beider Hände f. d. Clavierunterricht. 20 Ngr.

Komann, H., Op. 27. Gr. Fantaisie sur une Hymne patriotique polonaise p. Pfte. 25 Ngr.

Labitzky, Aug., Op. 34. Sängerfest-Galopp f. Pfte. 10 Ngr.

Lysberg, Ch. B., Op. 21. Fantaisie brill. sur La Niobe de *Pacini*, arr. p. Pfte. à 4 Mains. 1 Thlr. 5 Ngr.

———, Op. 37. Le Tournoi. Poème musical, arr. p. Pfte. à 4 Mains. 22½ Ngr.

———, Op. 87. Au bord du lac. Marche des Bersaglieri, arr. p. Pfte. à 4 Mains. 22½ Ngr.

Marschner, H., Op. 78. Fest-Ouverture, arr. f. 2 Pfte. zu 8 Händen. 1 Thlr. 22½ Ngr.

———, Op. 193. Grand Duo (Hm.) p. Pfte. et Violon. 2 Thlr. 10 Ngr.

———, Idem p. Pfte. et Violoncelle. 2 Thlr. 10 Ngr.

Morganti, G., Op. 10. Eco delle Riviere di Genova. 2da Melodia variata p. Pfte. 20 Ngr.

Tottmann, Alb., Op. 2. 4 Tonmärchen f. Pfte. 20 Ngr.

Im Verlage von **C. F. KAHNT** in *Leipzig* sind mit Eigenthumsrecht erschienen:

A. H. Wollenhaupt,

Compositions pour le Piano.

Op. 3. Nocturne. 10 Ngr.
Op. 5. Grande Valse brillante. 15 Ngr.
Op. 6. Morceau de Salon. 12½ Ngr.
Op. 7. Souvenir, Andante et Salut, Etude. 12½ Ngr.
Op. 8. Deux Polkas. No. 1. Belinda-Polka. 12½ Ngr.
Idem No. 2. Iris-Polka. 12½ Ngr.
Op. 13. Trois Schottisch de Salon. No. 1. L'Amazone. 10 Ngr.
Idem No 2. Plaisir du Soir. 15 Ngr.
Idem „ 3. Pensées d'Amour. 12½ Ngr.
Op. 14. Deux Polkas de Salon. No. 1. La Rose. 12½ Ngr.
Idem No. 2. La Violette. 15 Ngr.
Op. 16. Les Clochettes. Etude. 15 Ngr.
Op. 17. Souvenir de Vienne. Mazurka-Caprice. 17½ Ngr.
Op. 18. Les Fleurs américains. No. 1. Adeline. Polka. 10 Ngr.
Idem No. 2. Adeline. Valse. 10 Ngr.
Op. 46. Il Trovatore de Verdi. Illustration. 25 Ngr.
Op. 47. Grande Valse. Styrienne. 17½ Ngr.
Op. 48. Bilder aus Westen. Vier charakteristische Stücke zu 4 Händen. Heft 1. 22½ Ngr.
Idem Heft 2. 22½ Ngr.
Op. 49. Ein süsser Blick. Salon-Polka. 15 Ngr.
Op. 50. Trinklied aus der Oper Lucrezia Borgia v. Donizetti. Illustration. 17½ Ngr.
Op. 51. La Traviata. Paraphrase. 20 Ngr.
Op. 52. Musikalische Skizzen. 15 Ngr.
Op. 60. Das Sternen-Banner. Amerikanisches Volkslied. 15 Ngr.
Feuille d'Album. Impromptu. No. 1, 2 à 7½ Ngr.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 7. März 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅔ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 10.
Sechsundfunfzigster Band.

H. Wetzmann & Comp. in New York.
F. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Zur älteren Geschichte des Clavierspieles. — Ludwig van Beethoven's Werke. — Aus Löwenberg. — Replik. — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes. — Literarische Anzeigen.

Zur älteren Geschichte des Clavierspieles.

Von

C. F. Weitzmann.

Die Kunst des Orgel- und Clavierspieles war von Italien, wo sie entstanden, zunächst nach dem Süden Deutschlands übertragen worden. Sie fand hier einen überaus günstigen Boden und gewann schon durch Froberger, Kerl und Pachelbel um die Mitte des 17. Jahrhunderts eine dem ernsteren Gemüthe des Deutschen entsprechende, melodisch und harmonisch ausgebildete, eigenthümliche Form. Durch die zahlreichen Schüler jener Tonkünstler verbreitete sie sich bald auch nach dem Norden Deutschlands, ja bis nach Dänemark hin; und hier nimmt dann besonders ein berühmter Zeitgenosse der genannten Meister, Dietrich Buxtehude, der Sohn eines Organisten zu Helsingör, unser Interesse in Anspruch. Er war seit dem Jahre 1669 bei der Marienkirche zu Lübeck als Organist angestellt, und obgleich er diese Stadt bis zu seinem 1707 erfolgten Tode nicht verlassen zu haben scheint, so wußte er sich doch nicht nur als Orgel- und Clavierspieler, sondern auch als Tonsetzer einen so glänzenden Ruf zu verschaffen, daß selbst der 1704 als Organist in Arnstadt angestellte Sebastian Bach sich bewogen fühlte, nach Lübeck zu reisen, um hier, ohne sich zu erkennen zu geben, drei Monate lang das meisterhafte Spiel Buxtehude's zu hören und dessen kunstvolle Compositionen zu studiren. Denn obgleich nach den entsetzlichen Verheerungen des dreißigjährigen Krieges in Deutschland die schönen Künste bereits wieder herrliche Blüthen zu treiben begonnen, so lag doch mit dem Handel überhaupt auch insbesondere der Musikalienhandel noch das ganze 17. Jahrhundert hindurch dergestalt darnieder, daß nur äußerst wenige der zahlreichen gediegenen Compositionen Buxtehude's, z. B. „VII Clavier-Suiten, worinne die Natur und Eigenschaft der 7 Planeten abgeschildert werden", sowie der seiner älteren und jüngeren Zeitgenossen durch den Druck zu allgemeiner Kenntniß gelangten. Als Buxtehude gegen das Ende seines Lebens das Organistenamt niederzulegen beschloß, meldeten sich zu demselben die einander befreundeten jungen Musiker Händel und Mattheson, welche zu diesem Zwecke aus dem nahen Hamburg zusammen nach Lübeck gereist waren. Obgleich nun diese schon damals höchst geschätzten Künstler wohlbegründete Ansprüche auf jenes gut besoldete Amt hätten geltend machen können, so begaben sie sich doch schleunigst auf die Rückreise, als sie vernahmen, daß Buxtehude nur demjenigen seine Stelle abzutreten Willens sei, welcher sich zugleich verpflichtete, seine nicht mehr in erster Jugendblüthe stehende Tochter zu ehelichen.

Die noch vorhandenen Compositionen Buxtehude's lassen nun zwar schon den selbständig ausgebildeten deutschen Styl jener Periode des classischen Orgel- und Clavierspieles erkennen; nicht minder bewundern wir noch die edel und kunstvoll gearbeiteten Claviersuiten, Orgel- und Clavierfugen Händel's, der später dem protestantischen Oratorium einen noch heute unverdunkelt strahlenden Weltruhm verschafft hat; aber als vollendete und unerreichbare Muster jenes deutschen Orgel- und Clavierstyles erscheinen erst die zahlreichen, hierher gehörigen Meisterwerke des großen Sebastian Bach, mit welchem diese classische Periode ihren höchsten Glanzpunct erreichte und zugleich ihren Abschluß fand.

Bevor wir jedoch zu diesem Meister übergehen, dessen Werke neben einer unversiegbaren Schöpfungskraft zugleich die Gelehrsamkeit und den lebendigen Geist aller früheren Tonsetzer in sich vereinigten, wollen wir erst noch einen Blick auf den Zustand des Clavier- und Orgelspieles in England und Frankreich werfen, woselbst ebenfalls schon im 16. und 17. Jahrhunderte Tonkünstler auftraten, welche jenem einen gewissen Grad künstlerischer Ausbildung zu geben bemüht waren. Doch hat dasselbe in England niemals weder einen eigenthümlichen Charakter angenommen, noch waren die dortigen Tonkünstler jemals im Stande, den wachsenden Fortschritten der Deutschen auf diesem Felde zu folgen. Dagegen bildete sich in Frankreich, wie wir sogleich näher sehen werden, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine Schule des Clavier- und Orgelspieles aus, welche in dem namentlich als Theoretiker hochberühmten Rameau († 1764) ihren Gipfel und ihr Ende erreichte, ohne daß sie gleichwol dem kühnen Fluge des deutschen Genius jemals nahe gekommen wäre.

In England waren schon um 1550 in der Capelle Eduard's VI. neben den Sängern, Lauten-, Harfen-, Flöten-, Rebeck- und Sackpfeifenspielern, den Trompetern und Trommelschlägern auch drei Virginal- oder Clavierspieler thätig, und im Jahre 1575 finden wir Thomas Tallis und dessen berühmten Schüler, William Bird, als Organisten der Königin Elisabeth angestellt. In einem noch vorhandenen Manuscripte, welches unter dem Namen „Queen Elisabeth's Virginal book" bekannt ist, sind uns nun Compositionen von Tallis und Bird, ebenso von Giles, Farnaby, Dr. Bull u. A. aufbewahrt, welche nach der Versicherung des ausgezeichneten englischen Musikhistorikers Burney von so schwieriger Ausführung sein sollen, daß, wie er sagt, es nicht leicht sein würde, einen Meister in Europa aufzufinden, der fähig wäre, dieselben, selbst nach längerem Studium, fehlerlos zu spielen. Burney schrieb dies freilich im Jahre 1789; denn die von ihm mitgetheilten Proben solcher Schwierigkeiten würden jedem unserer heutigen namhaften Clavierspieler auch ohne vorhergegangene Uebung mit großer Leichtigkeit auszuführen sein. In jenem Clavierbuche der Königin Elisabeth, dessen Musikstücke für jede Hand ein System von sechs Linien anwenden, zeichnen sich nun besonders die 70 Compositionen Bird's vor allen anderen vortheilhaft aus; doch erscheinen auch diese, wenngleich oft schon künstlich gearbeitet, dennoch schwerfällig und ohne Anmuth. Unter denselben finden wir die Fancie oder Phantasie, welche bald einige wenige inhaltlose Töne imitirt, bald verschiedene auf einander folgende Motive fugirt; ferner die Pavane im geraden Tacte, deren Thema eine folgende Galliarde im ungeraden Tacte wiederholt, und endlich die Variationen, deren Thema, gewöhnlich ein damals beliebtes Volkslied, durchgängig von einer Stimme gespielt wird, während sich die anderen Stimmen dazu in Imitationen oder Passagen hören lassen. Im Drucke erschienen die ersten Clavierstücke in England unter Elisabeth's Nachfolger, Jacob I. (1603—1625), und zwar mit folgendem Titel: „Parthenia, or the Maidenhead of the first Musiche that ever was printed for the Virginalls. Composed by three famous masters: William Bird, Dr. John Bull and Orlando Gibbons, Gentlemen of her Majesties most illustrious Chappel." Die bedeutendsten englischen Tonsetzer des 17. Jahrhunderts, Orlando Gibbons (1583—1625), Pelham Humphry (1647—1674) und Henry Purcel (1658—1695), schrieben nun zwar vorzüglich für den Gesang, und der Letztere war zugleich ein außerordentlich beliebter Operncomponist; doch sind von ihnen auch noch Tonstücke für die Orgel vorhanden, und Henry Purcell ließ im Jahre 1683 in London eine Sammlung von Claviersonaten drucken. Als in ihrem Lande sehr geschätzte Tonsetzer für die Orgel und das Clavier werden nun ferner genannt die Organisten und Componisten der königl. Capelle Thomas Saunders Dupuis (1733 bis 1796), Samuel Arnold (1740—1802) und Thomas Attwood (1767—1838), welcher Letztere 1785 den Unterricht Mozart's in Wien genossen hatte, und schließlich noch die Clavier- und Orgelspieler Jonathan Battishil (1738 bis 1801) und Samuel Wesley (1765—1837). Von dem Letzteren erschienen neben verschiedenen Orgelstücken auch mehrere Claviersonaten zu zwei und zu vier Händen im Drucke.

(Schluß folgt.)

Ludwig van Beethoven's Werke.

Leipzig, Verlag von Breitkopf & Härtel.

(Gesammt-Ausgabe.)

Das in der Ueberschrift bezeichnete Unternehmen darf bei allen dafür sich Interessirenden als hinlänglich bekannt vorausgesetzt werden. Wenn wir in nachstehender Besprechung die Grenzen einer gewöhnlichen Anzeige überschreiten, so mag dies in der Großartigkeit des Unternehmens genügende Entschuldigung finden.

Die Werke Ludwig van Beethoven's sind nach ihrem Geistesgehalt Eigenthum der civilisirten Welt und befinden sich in zahlreichen Ausgaben längst in den Händen aller Musikgebildeten. Zum Mindesten darf dies von den Pianofortewerken, einschließlich der arrangirten Instrumentalschöpfungen, und großentheils auch von den Gesangscompositionen des Meisters behauptet werden. Daß demnach eine neue Gesammtausgabe der Beethoven'schen Werke sich als dringendes Bedürfniß der Zeit herausgestellt habe, könnte so unbedingt nicht zugestanden werden, falls es sich hierbei um Nichts weiter, als um einen blosen Wiederabdruck der bereits gangbaren Ausgaben handeln sollte. Die Unternehmer der angezeigten Gesammtausgabe kündigen hingegen diese als eine „vollständige" und „kritisch durchgesehene" an und beabsichtigen, auch bisher ungedruckte Werke von Beethoven's Composition in dieselbe aufzunehmen. Zudem soll sich die in Rede stehende Ausgabe als eine „gleichmäßige" und „ächte" empfehlen; durch kritische Revision, wofür respectable Persönlichkeiten, wie Dr. Rietz, Reinecke, E. F. Richter, Ferd. David, F. Espagne, Dr. Hauptmann, Dr. Otto Jahn u. A. arbeiten, sowie durch Vergleichung mit noch vorhandenen Autographen und mit den zum Theil von Beethoven selbst corrigirten ersten Originaldrucken sollen die Tonschöpfungen des großen Meisters — soweit sich das überhaupt noch ermitteln läßt — von verfälschenden Zusätzen und Abänderungen, welche durch Fahrlässigkeit oder Impietät im Laufe der Zeit sich eingeschlichen, gesäubert und dem Publicum in also gereinigter Gestalt übergeben werden. Unsere Gesammtausgabe gewinnt dadurch unstreitig an Berechtigung und Interesse, und die Beethoven-Verehrer dürfen der glücklichen Beendigung des rüstig vorwärts schreitenden Unternehmens mit um so größerer Spannung und Freude entgegensehen, als an der gewissenhaften Erfüllung jener Versprechungen Seitens der Verlagshandlung im Geringsten nicht zu zweifeln ist.

Von den bereits der Oeffentlichkeit übergebenen Lieferungen liegen uns vor: die Partiturausgaben zur ersten Symphonie, zum ersten Pianoforteconcert und zu den drei ersten Quartetten (sammt dazu gehörenden Stimmen) aus Op. 18, sowie drei Claviersonaten Op. 2; und fassen wir nachstehend in Kürze zusammen, was uns nach genauer Durchsicht des Vorliegenden als bemerkenswerth aufgefallen.

Die äußere Ausstattung, um dieses als zunächst in die Augen fallend zu erwähnen, ist in jedem Betracht eine würdige, und muß es den Verehrern des Beethoven'schen Genius nur erwünscht sein, seine erhabenen Geistesproducte auch in einem äußerlich prachtvollen, künstlerisch anmuthigem Gewande vor Augen zu sehen. Das weiße, pergamentartige, doch keineswegs starre Papier im ansehnlichen Hochformat, Durabilität mit Eleganz vereinigend, und ein mit minutiöser Sauberkeit ausgeführter Notenstich, der sich durch größtmögliche Schärfe und Deutlichkeit aufs Vortheilhafteste auszeichne

dem Auge angenehm entgegentritt, verdienen als keineswegs gleichgültige Zuthat einer besonderen, anerkennenden Erwähnung.

Mit gleicher Befriedigung können wir uns über die technisch-praktische, von durchaus umsichtiger Leitung zeugende Einrichtung der Partituren aussprechen. Die maßgebenden Grundsätze, welche hierbei augenscheinlich in Anwendung gekommen, sind möglichste Einfachheit und Uebersichtlichkeit. Um diese herzustellen, sind die Notenköpfe auf den einlinigen Systemen für die gleichnamigen, in doppelter Besetzung vorhandenen Blaseinstrumente — so lange nicht rhythmische Verschiedenheit der einzelnen Stimmen eine selbständige, technisch sichtbare Führung nöthig machte — an einem Halse hängend dargestellt, wodurch selbstverständlich eine Menge Stiel- und Balkenwerk, das insonderheit bei voller Orchestration die Blattseiten schwärzen würde, als unnöthiger und den Ueberblick erschwerender Ballast entfernt worden. Das Hochformat der Ausgabe gestattete ferner den Druck zweier Partiturysteme auf jeder Blattseite — ein Umstand, der besonders im Interesse der Dirigenten von nicht zu unterschätzender Bedeutung sein dürfte und um so mehr als praktisch-bequem Erwähnung verdient, als die bezeichnete Einrichtung nicht im Geringsten den Tadel der Ueberfüllung aufkommen läßt. Noch mag hierzu bemerkt werden, daß das staccato durchgängig mit runden Puncten bezeichnet ist, während man sonst auch zur subtilen Unterscheidung des spitzen Stoßes den länglich zugespitzten Punct anwendet: eine Vereinfachung, die dem oben angedeuteten technischen Principe entspricht.

Die Resultate der bereits oben erwähnten „kritischen Revision" haben sich die Herren Verlagsunternehmer ausdrücklich als Eigenthum vorbehalten, was um so weniger befremden kann, als die Opfer an Geld für diese mit mancherlei Schwierigkeiten verbundenen Untersuchungen nicht gering sein mögen. Was nun aber eben diese „kritische Revision" an sich betrifft, so liegt der Wunsch von Seiten aller für die Gesammtausgabe der Werke Beethoven's sich Interessirenden, Genaueres und Bestimmtes über jene Resultate zu erfahren, zu nahe, als daß derselbe einer besonderen Motivirung bedürfen sollte. Wir vermissen einen eingehenderen Nachweis, resp. Aufschluß über diesen gewichtigen Punct in der That sehr ungern und bedauern im Interesse des Unternehmens selbst, daß dem Publicum bis jetzt dieser so wünschenswerthe Aufschluß vorenthalten worden ist. Daß mehrerwähnte „Resultate" der Welt Geheimniß bleiben sollten, läßt sich als im Sinne der Herausgeber liegend wol kaum annehmen, wie man andrerseits uns billiger Weise nicht anmuthen kann, ohne das nothwendige, in den Händen der Verleger sich befindliche Hülfsmaterial jene „kritischen Resultate" selbst aufzufinden. Es thut uns leid, den Lesern d. Bl. nähere Mittheilungen darüber, in wie weit die kritische Revision auf die gegenwärtige Gestaltung der neuen Beethoven-Ausgabe influirt habe, für jetzt schuldig bleiben zu müssen; und so möge es genügen, in Nachfolgendem noch weniger Puncte zu gedenken, die, ins Einzelne einschlagend, einer wenn auch nur vorübergehenden Erinnerung werth scheinen, denen wir indessen weder eine entscheidende Wichtigkeit, noch eine den Werth des Ganzen beeinträchtigende Geltung beizulegen Willens sein können, von denen aber immerhin einige geeignet sein dürften, zum Mindesten eine kritische Discussion zu veranlassen.

I. Partiturausgabe zur ersten Symphonie. Auf dem ersten System der 13. Seite bricht in einer piano anhebenden und crescendo zum ff übergehenden Stelle die zweite Flöte plötzlich ab und schweigt sechs Tacte lang, während alle übrigen Instrumente mit Ausnahme der Pauken in Thätigkeit sind. Wenn auch zugegeben werden muß, daß der Effect darunter nicht leidet, da das genannte Instrument in gleicher Tonhöhe mit den Oboen und Clarineiten blasen würde; so scheint es uns doch kaum wahrscheinlich, daß Beethoven an jener Stelle wirklich Pausen gemeint habe, zumal auch durch das Vorhergehende und Nachfolgende eine Schonung des Bläsers nicht geboten war.

Seite 42 (zweites System), tritt uns ein ähnlicher Fall, nur in kleinerer Dimension, entgegen. Das zweite Fagott bricht — abweichend von der vorangegangenen Parallele auf Seite 36 — beim Eintritt des F mit einem Viertel ab, um erst im nächstfolgenden Tacte sich der von den Bässen bereits aufgenommenen Achtelbewegung anzuschließen.

Auffallend erscheint auch auf Seite 22 (erstes System, neunter Tact) das Abschnappen des zweiten Fagotts auf dem letzten Zweiunddreißigstheil des Tactes; die correspondirenden Stellen lassen als sehr wahrscheinlich annehmen, daß in der bezeichneten Stimme die erste Achtelpause des folgenden Tactes mit dem kleinen c zu vertauschen war. Diese Vermuthung scheint uns bei Beethoven's Formstrenge ziemlich nahe zu liegen.

Seite 16 (zweites System, sechster Tact, erstes Viertel) dürfte muthmaßlich dem ersten Fagott a statt fis zu geben sein.

Auf Seite 22 (zweites System) sei der technisch inconsequenten Schreibweise gedacht.

II. Drei Sonaten für das Pianoforte (Op. 2).

Eigenthümlich, doch kaum im Sinne Beethoven's, scheint uns die Reprise am Schlusse des ersten Satzes der zweiten Sonate (Seite 21) zu sein. Der zweite Theil desselben hebt F in C dur an; die Durchführung und formübliche Wiederholung spinnt sich auf 31 Systemen ab und schließt in der Haupttonart A im pp vollständig beruhigt und befriedigend ab. Wie nahe liegt in diesem Falle die Frage: Sollte wirklich die schablonenmäßig vorgeschriebene Wiederholung, die wir freilich auch in anderen Ausgaben gefunden, von Beethoven herrühren?

Des angedeuteten seltsamen Fingersatzes zu den springenden Octaven-Triolen in demselben Satze sei, sofern sich Beethoven dessen selber bedient, als dankenswerther Zugabe gedacht.

Bei der sonst so splendiden Ausstattung des Werkes kann es befremden, daß Seite 48 ein „Scherzo da Capo" vor dem „Coda" in wirklich störender Weise zum Umwenden nöthigt, was mit einer Druckseite mehr vermieden worden wäre. Die Stimmen zu den Streichquartetten lassen — um dies einschaltend an diesem Orte zu erwähnen — in dieser Beziehung Nichts zu wünschen übrig.

III. Die Partiturausgabe zu den drei ersten Quartetten aus Op. 18.

Es kann befremdlich erscheinen, die Violoncellstimme vorkommenden Falles im Violin-, nicht im Tenorschlüssel, dessen sich die älteren Meister unseres Wissens wol ausschließlich bedienten, geschrieben zu finden, da die Notation im ersteren nicht die wirkliche Tonhöhe angiebt, sondern eine Octave tiefer gemeint ist. Auf Seite 28 (viertes System) konnte der Baßschlüssel in bequemster Weise zwei Tacte früher in Anwendung gebracht werden. Das vorliegende Notenbild tritt mindestens dem Auge nicht angenehm entgegen.

Die thematische Figur, mit welcher das erste Quartett anhebt, hat, ohne daß ein ersichtlicher Grund hierzu vorzuliegen scheint, eine technisch verschiedene Ausführung erhalten.

Schließlich sei noch der auf Seite 5 (fünftes System) im Violinpart, und der Seite 54 in der zweiten Violinstimme fehlenden Ligaturen, sowie einer Seite 22 (fünftes System, fünfter Tact) in derselben Stimme übersehenen b-Vorzeichnung, und eines Seite 2 (fünftes System, fünfter Tact) in der Violoncellstimme fehlenden Punctes gedacht.

Wir brauchen nach vorstehenden Bemerkungen, auch insoweit dieselben Ausstellungen betrafen oder unwesentliche Mängel berührten, wol kaum nochmals zu wiederholen, daß sie der Gediegenheit des Ganzen keinen Eintrag zu thun vermögen; und so fühlen wir uns gedrungen, aus innigster Ueberzeugung die Gesammtausgabe der Beethoven'schen Werke als ein ächt nationales Unternehmen von kunstgeschichtlichem Interesse Allen angelegentlichst der Beachtung zu empfehlen, denen Beruf oder Neigung eine Theilnahme an den Kunstzuständen der Gegenwart zur unabweisbaren Pflicht macht.

Der Preis von drei Neugroschen für den Druckbogen muß bei den mehrgedachten Vorzügen dieser Prachtausgabe ein entsprechend billiger genannt werden.

G. R.

Aus Löwenberg.

Oft schon, geehrter Herr Redacteur, haben die Leser Ihres Blattes von dem regen Musiktreiben vernommen, welches in einem kleinen Städtchen am Abhange des Riesengebirges und fern den bewegten Strömungen der großen Welt überraschen, ja Wunder nehmen mag, aber selten gingen diese Berichte auf eine genauere Schilderung der dortigen Verhältnisse ein; die Programme der zahlreichen Winterconcerte waren vielmehr das Hauptsächlichste, was zur Kenntniß der Oeffentlichkeit gelangte. Wenn nun auch ich Sie keineswegs mit der Aufzählung des an Musiknovitäten und Antiquitäten Gebotenen zu verschonen gedenke, da nicht allein die Vollständigkeit meines Berichtes dieses erheischt, vielmehr das wesentlich Interessanteste desselben in einer solchen Aufzählung bestehen dürfte; so bitte ich Sie doch zugleich, für eine etwas eingehendere Schilderung des Löwenberger Musiklebens in Ihrem Blatte einigen Raum gewähren zu wollen.

Jene drei Factoren, ohne welche die Aufführung wöchentlicher großer Concerte in einer Stadt von kaum 5000 Einwohnern als ein vollkommenes Nonsens sich darstellen würde, sind allerdings hier vorhanden: ein fürstlicher Mäcen, den man kaum kunstsinnig nennen kann, da sein Verständniß der Kunst als ein tiefes, inniges, durchaus undilettantenhaftes bezeichnet werden muß; ein Dirigent, über dessen wahre Künstlerschaft sich bereits laute Stimmen erhoben hätten, wäre er nicht in einem so kleinen Orte festgebannt; eine Capelle endlich, die zu den besten in Deutschland zählt, auch einzelne virtuose Kräfte ersten Ranges in ihren Reihen aufzuweisen hat und vor den schwierigsten Aufgaben der modernen Instrumentalcomposition nicht zurückweicht — machen begreiflicher Weise in ihrer seltenen Vereinigung die überraschenden künstlerischen Resultate möglich, welche alljährlich in Löwenberg erzielt werden.

Als ein Ausnahmefall dürfte es jedenfalls erscheinen, daß ein nicht mehr regierender Fürst seine Capelle nicht allein beibehält, sondern von Jahr zu Jahr vergrößert und verbessert; und anerkennenswerth wäre es ebenfalls schon zu nennen, wenn dieses Kunstinstitut zu keinem anderen Zwecke verwendet würde, als wie so manche größeren Institute in bedeutenden Städten. Eine lange Zeit hindurch war auch das Orchester Sr. Hoheit des Fürsten zu Hohenzollern-Hechingen ausschließlich classischen Aufgaben zugewandt, und selbst in den ersten Jahren nach der Uebersiedelung des Fürsten sollen nur selten Novitäten im Concertsaale zu Löwenberg vernommen worden sein.

Durch die Uebernahme der Direction von Seiten des langjährigen Orchestermitgliedes und Violinvirtuosen Max Seifriz und die Pensionirung Täglichsbeck's wurde diese Sachlage jedoch wesentlich verändert.

Hatte der letzterwähnte, frühere Capellmeister auch nicht geradezu die neuere Musik grundsätzlich ignorirt, so waren doch andrerseits keine energischen Versuche von ihm gemacht worden, derselben eine ebenbürtige Stellung in den Programmen gegenüber den classischen Werken zu erobern. Diese That war vielmehr dem jetzigen Dirigenten vorbehalten; und vom schönsten Erfolge gekrönt, werden seine Bemühungen, der neudeutschen Schule in Löwenberg ein Asyl zu schaffen, von der späteren Kunstgeschichte nicht vergessen werden, seinem Namen vielmehr eine bleibende, ehrenvolle Stelle sichern.

Als Componisten der specifisch Wagner'schen („Lohengrin") Schule haben viele Ihrer Leser Seifriz auf der vorjährigen Tonkünstler-Versammlung kennen gelernt. Lassen Sie mich hier nun hinzufügen, daß das letzte seiner Werke (hebräische Melodien von Byron für gemischten Chor a capella, welche hoffentlich bald erscheinen) mir als so bedeutsame Steigerung gegenüber der „Ariadne" erschienen, daß auch in seiner Componistenthätigkeit Seifriz als ein wirklich strebender Künstler in der vollen Bedeutung dieses so oft falsch angewandten oder gemißbrauchten Wortes dasteht. Von seinen virtuosen Leistungen kann ich leider nur wenig berichten, da, außer einer ganz vortrefflichen Wiedergabe des prächtigen Schubert'schen Rondos (H moll) im Verein mit Hans v. Bülow, Nichts mir zu Gehör gekommen ist; denn die bedeutenden Arbeiten, welche der thätige Künstler nicht als Dirigent allein, sondern auch als Intendant der fürstlichen Musikangelegenheiten zu bewältigen hat, mögen die zur Entwickelung und ferneren Ausbildung des Solospiels nöthige Zeit wol völlig in Anspruch nehmen. Dessenungeachtet hindern die mannichfachen Geschäftsarbeiten den Capellmeister keineswegs an der Vorführung von Werken classischer Kammermusik. Ein Streichquartett, aus Mitgliedern der Capelle gebildet und von Seifriz geleitet, spielt allwinterlich mehrmals in Görlitz, und auch in den Löwenberger Concertprogrammen sind ab und zu statt eines Orchestersatzes ein Duo, Trio oder Quartett zu bemerken. — Daß Seifriz ein vortrefflicher Dirigent sei, glaube ich schon vorhin erwähnt zu haben und kann mich zur Unterstützung dieser Behauptung einfach auf die Concertprogramme berufen. Wer im Stande ist, in den Geist der Meister Berlioz, Wagner, Liszt so einzudringen, daß die Wiedergabe ihrer Werke nicht allein als eine correcte, saubere, äußerlich schwungvolle wohlthuend berührt, sondern als tief und warm empfundene Auffassung des poetischen Gehaltes auf das Gemüth zu wirken, hinzureißen und Begeisterung zu wecken vermag, ist jedenfalls etwas verschieden von den vielen handwerksmäßigen Dirigenten, die bei aller classischen Zionswächterei doch durch ihren Indifferentismus die Kunst nur herabwürdigen, herunterbringen müssen. Und was das Praktische, Handwerksmäßige der Dirigentenkunst anlangt, so steht dasselbe dem Capellmeister vollkommen

zu Gebote; das Orchester gehorcht seinen leisesten Winken, geht auf alle Nuancen ohne Schwierigkeit ein, ist mit einem Worte ein geschmeidiges und bewegliches Medium unter der Führung seines Leiters.

Allerdings ist aber auch die Capelle eine ganz vorzügliche. In der letzten Zeit hörten wir von neueren Sachen keine geringere Anzahl, als folgende Werke: Cellini- und Behmrichter-Ouverture, Liebesscene aus „Romeo" von Berlioz, Tannhäuser- und Lohengrin-Ouverture von Wagner, Mazeppa- und Faustsymphonie von Liszt, Marsch und Carnevalouverture von Dräseke, Ouverture zu „Julius Cäsar" von Hans v. Bülow, und Alles in wirklich meisterlicher Weise. Besonders die Faustsymphonie und Cellini-Ouverture verdienen als glanzvolle Leistungen hervorgehoben zu werden; in Betreff der Klangschönheit und des hinreißenden Schwunges möchte wenigen Capellen vergönnt sein, diese Aufführungen zu verdunkeln. Und während der letzten fünf Wochen sind als Novitäten noch die geniale, aber höchst schwierige Haroldsymphonie und das Tristanvorspiel gefolgt, außerdem standen Tasso und Lear-Ouverture auf den betreffenden Programmen. Nicht wahr; recht erfrischende Nachrichten gegenüber der sterilen Oede in manchen musikalisch berühmten Städten? — Und doch wird keineswegs das gute Alte vernachlässigt; Meister Beethoven nicht allein erfreut sich einer ehrfurchtsvollen und häufigen Vorführung, auch Mozart, Haydn, Cherubini, Spohr, Mendelssohn, Schumann, Gade kamen verschiedentlich mit ihren interessantesten Schöpfungen zum Vortrag. Ja, das Unglaublichste ist möglich gemacht worden; der unermüdliche Capellmeister hat einen Chor gebildet, welcher sich nicht einmal der Unterstützung erfreut, die in großen Städten mit Singakademie und sonstigen großartigen Vereinen durch die Theilnahme der gebildeten Kreise gewährleistet wird, und Aufführungen von Schumann's „Pilgerfahrt der Rose", von desselben Meisters schwierigem, aber sehr schönem Nachtlied, der Faustsymphonie, Beethoven's großer Phantasie mit Pianoforte und Chor u. s. w. zu Wege gebracht.

Im Interesse der fürstlichen Capelle nicht allein, auch der Kunst unserer Gegenwart, würde demnach der Wunsch berechtigt erscheinen, daß Se. Hoheit den trefflichen, berufseifrigen Mann für immer an sich fesselte, da schwerlich für denselben ein Ersatzmann gefunden werden mag, der mit der Capelle so verwachsen, so aufopfernd und so hochgeachtet an seinem Platze stehen könnte.

Aber Ehre, dem Ehre gebührt, lassen Sie mich auch ausrufen, gedenke ich daran, wie ohne die großartige Energie des Fürsten es unmöglich erschienen wäre, Alles ins Werk zu setzen, was heute an erfreulichen Resultaten vor Aller Augen liegt. War es nicht natürlich, wenn ein Souverain, dem erst in späterer Zeit die Forderung nahe gerückt wurde, auch der Gegenwart gerecht zu werden, die liebe Gewohnheit als Schutzwehr gebrauchte und sich nicht mehr in eine neue Gefühlsweise hineinzuleben vermochte? Es gehört in der That Angesichts so vieler jugendlicher Intoleranz, die auf musikalischem Gebiete uns fortwährend in wenig erbaulicher Weise entgegentritt, eine gewaltige Frische des Geistes dazu, in vorgerücktem Alter ein vollkommen den eigenen Wünschen untergeordnetes, dienstfertiges Institut neuer lebensvoller Thätigkeit entgegenzuführen, das eigene Mißtrauen niederzukämpfen, in die neue Ausdrucksweise unserer heutigen Instrumentalcomposition sich hineinzuleben. Denn Se. Hoheit der Fürst ist, wie bereits erwähnt, kein Kunstliebhaber, sondern ein Kunstverständiger, wie dies Alle bezeugen werden, welchen vergönnt war, bei Gelegenheit der Concertproben Zeuge seines lebhaften Interesses, seiner einzigen Auffassungsgabe zu sein. Es galt hier nicht ein indifferentes Nachgeben gegenüber den Bitten des Dirigenten, vielmehr einen Ueberzeugungskampf, der ehrlich und innerlich durchgekämpft werden mußte und durchgefochten worden ist, einen Act der geistigen Freiheit, die so vielen Kunstjüngern unserer Tage zu fehlen scheint.

Begreiflicher Weise ging mit dieser geistigen Umwandlung, auch eine materielle, was die Orchesterkräfte anlangt, Hand in Hand. Die früher verpönten Posaunen erschienen, das Streichquartett wurde ansehnlich vermehrt, die nöthigen vier Hörner geschafft und die früher numerisch unbedeutende Capelle auf die jetzige Anzahl von 40 Mitgliedern gebracht. Angesichts der Orchester in den Abonnementconcerten großer Städte ist zwar auch diese Besetzung eine noch etwas geringe; doch muß in Erwägung gezogen werden, daß der kleine Saal der mächtigen Tonentfaltung des Bleches fast hinderlich ist, dagegen den Klang der Streichinstrumente verhältnißmäßig sehr stark erscheinen läßt. Wenigstens gilt dies zweifellos von den vortrefflich besetzten zwölf Geigen, wogegen Bratschen, Violoncelle und Bässe allerdings einer wesentlichen Verstärkung bedürften. Auch die Nothwendigkeit eines Tubabläsers wird sich allmälig herausstellen, da der Mangel an einem solchen zu den mühsamsten Arrangements fast aller neueren Instrumentalwerke nöthigt; dringender freilich sind vorerst noch die gewünschten Verstärkungen der tiefen Streichinstrumente. Qualitativ betrachtet aber ist die Capelle ganz vortrefflich zu nennen; nicht allein, daß fast jeder erste Bläser Virtuoses leistet, besitzt dieselbe auch an dem Violoncellisten Oswald und dem Hornisten Klotz zwei Solokräfte, die den glänzendsten und berühmtesten Orchestern zur höchsten Zierde gereichen würden. Der Letztere insbesondere ist unzweifelhaft ein Unicum auf seinem Instrumente; ich habe nie so sicher und correct, dabei aber auch so feinfühlend und poetisch blasen hören, wie von Klotz.

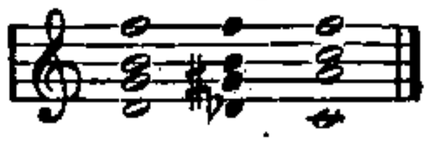
Wie schade, daß alle die herrlichen Leistungen einsam am Abhange des Riesengebirges verhallen! — Das ist freilich die traurige Schlußbetrachtung des von freudiger Erregung dictirten Schreibens. Denn unzweifelhaft würde eine solche Capelle unter einem solchen Dirigenten und mit solchen Programmen in Dresden, Leipzig oder Berlin ein nicht geringes Aufsehen erregen, einen bedeutsamen Einfluß auf die musikalische Entwickelung der Gegenwart ausüben und ihrem erhabenen Gebieter für alle Zeiten einen einzigen Mäcenasnamen in der Kunstgeschichte sichern. F. A. B.

Replik.

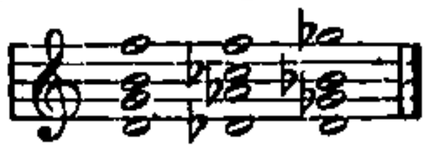
Die Kritik in Nr. 6 Ihres geschätzten Blattes, Herr Redacteur, habe ich gelesen und danke Ihnen ergebenst dafür. Es kann mir nicht einfallen, eine Antikritik zu schreiben, ich behalte mir vor, über die Beurtheilung meines Werkes im Allgemeinen in der Vorrede zu dem zweiten Theile zu sprechen.

Wenn jedoch Hr. K. mich fragt, ob ich zu den Rothen gehöre, indem ich einen Dreiklang des f gis aufstelle, so erlaube ich mir, ihm zu sagen, daß ich vergebens in meinem Buche hiernach gesucht habe: ein Dreiklang des f gis ist von mir nirgend aufgestellt. Hr. K. nennt aber sogar die Seite, nämlich 162, wo jener angeführt sein soll. Sehen Sie gefälligst

nach: er steht nirgends, wol aber ein Accord des f gis h; und zwar in folgender Verbindung:



Es ist dieses ein Terzquarten-Accord, worin g nach gis, d nach des ganz correct durchgehen. Dicht dahinter folgt im Lehrbuche die ausdrückliche Bemerkung, daß dieser Accord auch enharmonisch und zwar dann so geführt:



genommen werden könne.

Meint vielleicht Hr. K., daß es Accorde nicht geben könne, worin zu gleicher Zeit eine Erhöhung und eine Erniedrigung vorkommen, so erinnere ich nur an cis e g b, fis a c es u. s. f.

Nein, da hat sich Hr. K. versehen. Der Fehler, dessen er mich zeiht, liegt vielmehr auf seiner Seite; ähnlich aber verhält es sich mit all den anderen Fehlern, welche ich begangen haben soll. Ich werde aber allen meinen lieben Kunstgenossen von nahe und ferne dankbar sein, wenn sie mir gegründete Fehler nachweisen; denn es kommt nur für die bevorstehende zweite Auflage darauf an, dieselben zu verbessern.

Berlin, den 17. Februar 1862.

Flod. Geyer.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Die vierte und letzte Soirée für Kammermusik im Saale des Gewandhauses brachte im ersten Theile Beethoven's F dur-Quartett Op. 135 und Mozart's G moll-Quintett, ersteres von den HH. Concert-M. David, Röntgen, Hermann und Davidoff, Letzteres von den Genannten und Hrn. Hunger ausgeführt; den zweiten Theil bildete F. Schubert's D moll-Quartett. Was die Wiedergabe anbetrifft, so müssen wir das Beethoven'sche Quartett als die gelungenste Production dieses Abends bezeichnen; besonders gilt dies vom dritten Satze, Lento cantante e tranquillo. Das Mozart'sche Quintett verlor dadurch wesentlich an Wirkung, daß es dem vorgenannten Werke nachgestellt worden war. Das Schubert'sche Quartett machte auf uns im Ganzen einen weniger befriedigenden Eindruck. h.

R. **Leipzig.** Das 18. Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses, den 27. Februar, brachte im ersten Theile Mozart's reizende Symphonie in G moll, deren unverwelkliche Pracht und Frische der Farben auch heute den wohlthuendsten Eindruck zurückließ. — Den zweiten Theil füllte ein umfänglicheres Manuscriptwerk: Ouverture, Entreacts, Chöre, Gesänge und Melodramen zu Shakespeare's „Sturm" von Wilhelm Taubert. Der anwesende Componist hatte zugleich die Direction seines Werkes übernommen. Mit ziemlicher Sicherheit läßt sich sagen, daß das Ganze auf angenehme Unterhaltung berechnet ist und eine dieser Absicht gemäße Wirkung ausübte. Die einzelnen Nummern (17 an der Zahl) bieten an Ensemblestücken und Solovorträgen für Gesang und Instrumente Abwechselung genug, um — ohne zu langweilen — einen Concerttheil in anständiger Weise auszufüllen. Das Publicum nahm die Musik besonders am Schlusse freundlich auf, während am Ende des zweiten Theiles gegnerische Stimmen sich zeigten. Das verbindende, nüchterne Gedicht von Eggers sprach Hr. Otto Devrient vom hiesigen Stadttheater so gut, als es eben möglich ist. Die Gesangsoli wurden durch Frl. Hauschteck und Hrn. Gebhard genügend, die Harfenpartie durch Hrn. Kammermusikus Grimm aus Berlin in vorzüglicher Weise ausgeführt. Mit Anerkennung haben wir schließlich der Instrumental-Solovorträge, sowie der Ausführung im Ganzen zu gedenken.

Berlin. Nach längerer Unterbrechung kam am 4. Februar die Oper „Christine" vom Grafen v. Redern unter theilweise anderer Besetzung zu recht gelungener und beifälliger Aufführung. Wir haben vor zwei Jahren das Werk dieses Kunstmäcens besprochen und können unsere damalige Meinung von Neuem bestätigen. Da fast unser ganzer Hof anwesend war, so bemüheten sich sämmtliche Mitwirkende, das Beste zu geben. In erster Reihe glänzten mit ihren Leistungen die Damen Köster (Christine), Harriers-Wippern (Ella) und Hr. Fricke (Graf Löwenholm). Der Letztere erfaßte seine bedeutende Partie wahrhaft dramatisch und verlieh seiner sonoren Baßstimme in den hohen und tiefen Lagen die schönsten Nuancen. Hr. Woworsky sang den Graf Arved mit angegriffener Stimme, die namentlich im zweiten und dritten Act keine belebende Kraft mehr hatte. — Frl. Telheim vom Carltheater aus Wien gastirte im königl. Opernhause als Agathe (Freischütz) und Amazili (Jessonda). Wollte man die an und für sich noch unvollkommenen Gesangsleistungen des Frl. Telheim mit der kritischen Sonde untersuchen, so gäbe es der Ausstellungen und Bedenklichkeiten kein Ende; wenigstens könnte man sich der offenen Frage nicht enthalten: wie kommt die junge Dame dazu, obgleich sie eine ausgebende und gesunde Stimme hat, mit einer kränkelnden Gesangsmanier an unserem Hoftheater zu debutiren? — Am 8. Februar ist das Requiem von Friedr. Kiel im zweiten Concert des Gustav-Adolf-Vereines unter Professor J. Stern's Leitung durch dessen Gesangsinstitut und die Liebig'sche Capelle zur Aufführung gekommen. Uns war von diesem Vereine kein Billet für die Aufführung zur Disposition gestellt, und so haben wir, zur Generalprobe eingeladen, dieses in seinen Chor- und Solisätzen schwere und bedeutende Werk mit seinen contrapunctischen und canonischen Arbeiten nur theilweise und in Bruchstücken hören können. War es ein kühnes und großes Wagniß, nach Mozart und selbst nach Cherubini dieses unsterbliche Werk des erstgenannten Meisters von dem in Rede stehenden Componisten nochmals in Musik zu setzen; so hat Hr. Kiel, wenn auch in mehr subjectiver als objectiver Beziehung, gezeigt, daß er diesen großen Stoff auch musikalisch und talentvoll zu bearbeiten verstand. Daß sein Requiem aber nicht die Tiefe und Weihe des Mozart'schen enthalten konnte, weiß Hr. Kiel auch; denn so reich und wunderbar bei Mozart sich alle Tiefen der Seele erschlossen, so scheint uns Hr. Kiel als gelehrter Musiker mehr die sehnsuchtsvolle Ahnung eines von Außen an ihn gekommenen Gefühls interpretirt zu haben. Mag er nun in diesem bedeutenden Werke nur selten recht innerlichen Ernst gemacht und einen eigenthümlichen Standpunct eingenommen haben; so sind die darin waltenden Ideen doch unbedingt künstlerische und meist großartig gezeichnete, plastische Gebilde. — Wir sind recht dankbar dafür, daß die königl. Capelle in ihrer fünften Soirée Rob. Schumann's D moll-Symphonie in ausgezeichneter Weise zu Gehör brachte, die vom Publicum, namentlich in dem trefflichen Andante und geistreichen Scherzo, sehr beifällig aufgenommen wurde. — H. v. Bülow bewährte sich in dem Vocal- und Instrumentalconcerte, welches am 9. Februar im königl. Schauspielhaussaale stattfand, durch die Vorführung der hier noch nicht gehörten Ouverturen zu den Opern: „Dimitri-Donskoi" von Ant. Rubinstein und „Dinorah" von Meyerbeer, sowie der Preiscomposition (vom Hofmusikalienhändler G. Bock ausgeschrieben) des „Krönungsmarsches", zur Krönung des Königs Wilhelm I. von Fr. Lux componirt, als ein begabter und umsichtiger Dirigent. Rubinstein's Ouverture in D moll scheint ungerechter Weise nicht durchweg gefallen zu haben, da sie von fesselnder Harmonik und Rhythmik in ihrer sinnigen Instrumentation erst bei den Meisten gegen das Ende hin mit prächtigen Instrumentalblitzen zündete. Diese Ouverture, wie der harmonisch und rhythmisch kunstvoll und effectvoll instrumentirte „Krönungsmarsch" von Fr.

Lux, in welchem Preußen mit Deutschland eine harmonische Ehe geschlossen (die preußische Volkshymne und „Was ist des Deutschen Vaterland" ist wirkungsvoll darin benutzt) wurden mit rauschendem Beifall aufgenommen. H. v. Bülow spielte in anerkannter Meisterschaft ein Capriccio von Liszt für Piano und Orchester über Motive aus Beethoven's „Ruinen von Athen" unter anhaltendem Beifall und Hervorruf. Auch Hrn. Concert-M. Jean Becker's Violinspiel rief durch den Vortrag des neuen, schwierigen A moll-Concertes von Vieuxtemps bedeutenden Applaus hervor. Außerdem unterstützte Frl. Anna Reiß noch das Concert durch beifällig aufgenommene Gesangsvorträge. — Musik-Dir. Radecke brachte am 14. Februar in seinem 3. Abonnementconcerte (Saal der Singakademie) folgende, meist hier noch nicht gehörte Werke zu Gehör: Ouverture zu Schiller's „Wilhelm Tell" von L. Schlottmann, Ave Maria und Gesang aus „Fingal" für Frauenchor von Johannes Brahms, Concert für Piano und Orchester (F moll) von Chopin, gespielt von Frl. Marie Wieck aus Dresden, Orchestersatz: „Das Fest bei Capulet" aus der dramatischen Symphonie „Romeo und Julia" von Hector Berlioz, Gesang Heloisens und der Nonnen am Grabe Abälards, Hymne aus dem Mittelalter von Ferd. Hiller, Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester von Beethoven, die Clavierpartie von Frl. Wieck gespielt. Die Ouverture Schlottmann's ist, ohne charakteristisch und originell in der Erfindung, Harmonie und Instrumentation zu sein, ein lang ausgetragenes, aber kurzathmiges Kind seiner jüngsten Muse. Bisweilen möchte er gern einen höheren Aufschwung nehmen, aber die gelähmten Flügel lassen es nicht zu. Warum Hr. Schlottmann diese aphoristischen Tonsatzcombinationen, welcher in den Blaseinstrumenten arge Zumuthungen gemacht werden, eine Ouverture zu „Wilhelm Tell" nannte, wissen wir in der That nicht zu beantworten. Wie groß und bedeutend steht gegen dieses „Wiegenkind" die wirklich packende, dramatisch wirkende Tellouverture Rossini's da. Vielleicht fühlt sich ein Musenjünger nach diesem Vortrage dazu berufen, den „Don Juan" noch ein Mal nachzucomponiren. In den Frauenchören von J. Brahms mit Orchesterbegleitung waltet eine auf das melancholisch Erhabene hingerichtete träumerische, religiöse Stimmung, die meist mit heiliger Andacht und tiefer Empfindung in Bach'scher Polyphonie sich in Form und Ausführung zu einem würdigen Pathos erhebt. Diese Chöre, und namentlich der zweite mit seiner schönen Horn- und Harfenbegleitung wurden sehr beifällig aufgenommen. Hiller's Gesang Heloisens ist nicht ohne Erfindung, aber auch nicht so bedeutend in Anwendung der Mittel, daß wir mehr darüber zu sagen vermöchten. Berlioz' Orchestersatz „Das Fest bei Capulet" gehört zu den Tonwerken, welche, lange nicht genug gewürdigt, von seltener poetisch-musikalischer Inspiration Zeugniß ablegen. Großartig und originell ist dieser französische Tonsetzer in der strahlenden Farbenpracht und dem Effectreichthum seiner geistreichen, wenn auch nicht immer formell begründeten Instrumentation. Frl. M. Wieck spielte mit weiblicher Grazie, Correctheit und den feinsten Nuancen unter großem Beifall das effectreiche Chopin'sche Clavierconcert. Grobe Verstöße kamen von Seiten des Orchesters in der unendlich oft executirten Phantasie von Beethoven vor. Hrn. Musik-Dir. Radecke Dank für diese seltenen Genüsse. — Am 16. Februar hatte Wagner's „Lohengrin" wieder ein ausverkauftes Haus aufzuweisen. — Am 25. Februar kam eine neue dreiactige komische Oper: „Prinz Carneval" von Engel, Musikdirector und Domorganist in Merseburg, auf der Friedrich-Wilhelmstädtischen Bühne zur Aufführung. Der Text dazu ist frei nach einer Zschokke'schen Novelle: „Die Abenteuer einer Neujahrsnacht" von Th. Ghesky treffend bearbeitet, und der Componist hätte Gelegenheit gehabt, auf diesem textlichen Grunde eine wirklich komische Musik aufzubauen, um damit Seele und Zwergfell zugleich erschüttern zu können. Dies hat Hr. Engel aber nicht durchweg mit seiner Musik vermocht. Man sucht in einer komischen Oper doch mehr, als ein leicht vorüberrauschendes Vergnügen. Wenigstens muß der Componist einer heutigen, epochemachenden komischen Oper so viel Geschicklichkeit und so wenig Unsterblichkeitsdünkel besitzen, als zur kunstanständigen Befriedigung dieses Bedürfnisses nothwendig ist. Die Musik dieser dreiactigen Carnevalsoper, meist verständig und gefällig, ja manchmal charakteristisch geschrieben (dies gilt vom Duett im ersten Act zwischen Prinz Julian und Röschen ꝛc.), entbehrt im großen Ganzen doch der Erfindung neuer Gedanken und der Originalität der Gestaltung. Mit liebenswürdiger Nonchalance greift der Componist auch zuweilen über den Rhein, nach Mecklenburg oder über die Alpen, pflückt sich da und dort ein holdes Röslein und musicirt bei fließender und mehrfach effectvoller Instrumentation in heiteren Weisen wohlgemuth fort, daß Sänger und Publicum ihre Freude haben können. Die dankbaren, nicht zu große Ansprüche machenden Besucher dieses Theaters ließen es auch nicht an Beifall und Hervorruf des Componisten fehlen, da die Darsteller, wie die Damen Ungar und Harting und die HH. Winkelmann, Leszinski und Abich, sichtlich bemüht waren, zur Verherrlichung dieses Werkes das möglichst Beste beizutragen. Th. Rode.

Boston. Schon früher wurde von Ihnen des hiesigen musikalischen Lebens mit Auszeichnung gedacht, und das mit Recht; denn keine Stadt Nordamerikas möchte musikalischer Seits höher stehen, als unser Boston. Eine bevorzugte, wenn nicht die erste Stelle unter den uns gebotenen musikalischen Genüssen nehmen die Kammermusik-Soiréen der HH. A. Kreißmann, H. Leonhard und J. Eichberg ein. Der Erstere ist ein Sänger von Geschmack, Gefühl und ausgezeichneter Vortragsweise. Hr. Leonhard interessirte uns schon bei seinem ersten Auftreten als Clavierspieler. Er hat seitdem, in Folge tüchtiger Studien und ernstesten Strebens, bedeutend gewonnen; denn auch nach geistiger Seite sind seine jetzigen Leistungen hervorragend und documentiren in Allem den intelligenten Künstler. Hr. Eichberg ist ein tüchtiger Violinspieler und besonders glücklich in der Wiedergabe des Zarten und Elegischen. Außer den Concertgebern wirkten in den vier Soiréen die HH. Dresel (Pianoforte), Mollenhauer und Wichtenthal (Violoncell), sowie der Gesangverein „Orpheus" mit. Wenn ich Ihnen die Programme ihrem Inhalte nach mittheile, so werden Sie dem achtungswerthen Streben der Concertgeber gewiß nicht minder Ihren Beifall zollen, als dies das hiesige gebildete Publicum thut, welches den fast durchgängig tüchtigen Leistungen eine immer größere Theilnahme entgegenbringt. Von S. Bach hörten wir Chaconne, Siciliano und eine Sonate für Pianoforte und Violine; von J. Haydn ein Trio; von Mozart Thema und Variationen aus der F dur-Sonate für Pianoforte und Violoncell; von Beethoven: Op. 31, 47, 69, zwei Sätze aus dem Trio Op. 70, schottische Lieder und den Cyclus „An die ferne Geliebte"; von F. Schubert: Tarantella für die Violine, Trio Op. 99, Marche caractéristique Op. 121, Erlkönig und Lieder; von Spohr Adagio für die Violine; von Mendelssohn: Türkisches Schenkenlied, Lieb und Wein, Andante aus dem Violinconcert; von R. Schumann: Andante und Variationen für zwei Pianoforte und Lieder; von Chopin: Op. 22, 47 und 58; von Liszt Transscriptionen Franz'scher Lieder; Lieder von R. Franz; Gondoliera von Gade; Hymne an die Musik von Lachner; Polonaise Nr. 3 von A. Saran. ε.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Davidoff tritt dieser Tage eine Concertreise nach Petersburg, Moskau und London an.

Man will wissen, daß die Darmstädter Oper unter Director Teuscher während der Londoner Ausstellung daselbst deutsche Opern aufzuführen gedenke; doch sind wir wol berechtigt, diese Nachricht für eine Zeitungsente zu halten, da bekanntlich kaum ein deutsches Operninstitut undeutscher ist, als das Darmstädter.

J. Offenbach trifft gegen das Ende des Carnevals in Wien ein und wird im Treumanntheater als Violoncellist auftreten. Sein Rücktritt von der Direction der Bouffes parisiens erfährt die mannichfachsten Deutungen.

Th. Wachtel gastirt zur Zeit in Brünn.

Alois Schmitt hat sich nach Algier eingeschifft, um dort seiner Gesundheit wegen einige Zeit zu verbleiben.

In Petersburg macht ein junger Tenorist, Nikolski, Aufsehen.

Musikfeste, Aufführungen. In dem Aschermittwochs-Concerte zu Dresden gelangte u. A. Händel's „Alexanderfest" nach Mozart's Bearbeitung zur Aufführung.

In dem dritten Mannsfeldt'schen Abonnementconcerte zu Chemnitz wirkten A. Jaell und Kammermusikus A. Bruns (Posaunist) aus Dresden mit.

Das sechste akademische Concert zu Jena am 16. d. Mts. brachte in seinem ersten Theile F. Schubert's C dur-Symphonie, im zweiten den Liszt'schen „Prometheus".

Das dritte Concert des königl. Domchors zu Berlin brachte ein Gloria aus Palestrina's Marcellusmesse, Misericordias von Durante, Motette von Joh. Christoph Bach und die Lamentationen für Männerstimmen von Melchior Franck, sowie Vorträge am Pianoforte und auf dem Harmonichord von den HH. Schlottmann und Schwantzer.

Die „Gesellschaft der Musikfreunde" in Wien brachte in ihrem dritten Concerte am 23. Februar R. Schumann's „Paradies und Peri" zur Aufführung.

Am 25. März veranstaltet der von uns wiederholt erwähnte erste Violinist der Großen Oper, Georg Jacobi zu Paris, im Saal Herz unter Mitwirkung bedeutender Künstler ein großes Concert.

Die „Liedertafel“ zu Amsterdam veranstaltete am 8. d. Mts. ein Vocal- und Instrumentalconcert, in welchem u. A. ein größeres Manuscriptwerk ihres Dirigenten A. Berlyn „Der Vermählungstag“, Tongemälde in zwei Abtheilungen, zur Aufführung gelangte.

Neue und neueinstudirte Opern. Das Wiener Hofoperntheater hat soeben Donizetti's „Maria di Rohan“ neu in Scene gesetzt.

Am 17. d. Mts. wurde in der Opéra comique zu Paris A. Grisar's dreiactige Oper „Joaillier de Saint-James“ beifällig aufgenommen.

Todesfälle. Am 1. März verschied in Dessau der herzogl. Kammermusikus Friedrich Grützmacher im 58. Lebensjahre, Vater der beiden Violoncellisten Friedrich und Leopold Grützmacher. Der Verstorbene hinterläßt sowol als Künstler wie als Mensch den ausgezeichnetsten Ruf und wird von allen seinen Vorgesetzten, Collegen und vielen Freunden tief betrauert.

Vermischtes.

Mit dem 1. d. Mts. ist die ebenso junge, als thätige Musikalienverlags-Firma Rieter-Biedermann von Winterthur nach Leipzig übergesiedelt.

Die Kammersängerin Frau M. v. Hasselt-Barth beabsichtigt in Mannheim eine Gesangsschule zu gründen.

Frl. Emilie Genast wurde, nachdem sie kürzlich in einer Soirée bei der Königin von Holland gesungen, mit einem kostbaren Armbande von derselben beschenkt.

Die Thätigkeit des Berliner Opernhauses beschränkte sich im vorigen Jahre auf das Neueinstudiren zweier Opern; eine Novität hat dasselbe während dieses ganzen Zeitraumes gar nicht gebracht.

In Paris unterzeichnet man jetzt eine Petition um Abschaffung der Theaterclaque.

Die „Allg. Theaterchronik“ berichtet einen schönen collegialischen Zug des italienischen Sängers Pancani. Die plötzliche Abreise Lorini's von Berlin hatte die Mitglieder seiner Gesellschaft in die größte Verlegenheit gesetzt. Sgr. Pancani, der wohlhabende Tenorist, war aber kaum von der Noth seiner Landsleute in Kenntniß gesetzt worden, als er sofort die Schulden derselben, die eine namhafte Summe betrugen, bezahlte und ihnen die Mittel zur Weiterreise vorstreckte.

Die „Pariser Zeitung“ bringt eine Beschreibung des von uns in Nr. 6 d. Bdes. erwähnten Piano-Console des Pianofortefabrikanten Pape, der wir Folgendes entlehnen: Das Instrument mißt nur 85 Centimeter in die Höhe und bietet den Vortheil, daß der es spielende Künstler von seinen Zuhörern gesehen werden kann, als säße er vor einem Flügel. Auch kann es überall, sogar unter einem Spiegel, placirt und nach Belieben durch eine Etagère, welche zugleich als Notenbehälter dient, erhöht werden. Die äußere Form ist neu und geschmackvoll; verfertigt ist es aus Holz, Eisen und Messing; ein besonderer Vorzug dieser Instrumente besteht noch in dem neu patentirten Hammer, der insofern ein Doppelhammer ist, als, wenn die eine Seite abgenutzt ist, die zweite mit leichter Mühe vorgebracht werden kann.

☞ Die Musikalienhandlung von Carl Merseburger in Leipzig (Münzgasse Nr. 19) bietet eine prachtvolle **Stainer-Solo-geige** vom Jahre 1656 zum Verkauf aus, und liegt dieselbe in genannter Handlung zur gefälligen Prüfung aus.

LITERARISCHE ANZEIGEN.

Neue Musikalien
im Verlage von
Breitkopf & Härtel in **Leipzig.**

Beethoven, L. van, Op. 55. Troisième Symphonie (Eroica). Arrangement pour le Piano à 4 mains. 2 Thlr. 15 Ngr.
Billema, R., Op. 42. Une Soirée sur l'Eau. Morceau de Salon pour le Piano. 18 Ngr.
———, Op. 45. Fleur d'espérance. Nocturne pour le Piano. 15 Ngr.
Blumner, M., Op. 8. Abraham. Oratorium in zwei Theilen. Clavierauszug.
Hieraus einzeln:
No. 7. 8. 9. 24. 25. 30. 32. 33. 1 Thlr. 7½ Ngr.
Bönicke, H., Op. 10. Vier Lieder für 4 Männerstimmen. Partitur und Stimmen. 1 Thlr.
Bruch, M., Op. 13. Hymnus für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.
Ausgabe für Sopran 15 Ngr.
Ausgabe für Alt 15 Ngr.
———, Op. 14. Zwei Clavierstücke (No. 1. Romanze. No. 2. Phantasiestück.) 25 Ngr.
Gade, Niels W., Op. 38. Fünf Gesänge für Männerchor. 5. Heft der Lieder für Männerchor. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 5 Ngr.
Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 25. Erstes Concert (G moll) für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Partitur. 2 Thlr. 25 Ngr.
Mozart, W. A., Serenade für 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Bassethörner, 2 Fagotte, 4 Waldhörner und Fagott. Stimmen. 4 Thlr.
Sabinin, Marthe, Op. 5. Portraits musicals. 11 Pièces de Salon pour le Piano, 1 Thlr. 20 Ngr.
Street, J., Op. 14 Zweite Symphonie (D dur) für Orchester.
Partitur. 7 Thlr. 20 Ngr.
Orchesterstimmen. 10 Thlr.
Wohlfahrt, H., Clavierübungen für Kinder, um selbige nach seiner Kinderclavierschule weiter zu führen. Erste Lieferung, enthaltend 136 Etuden. Zweite Auflage. 20 Ngr.

Im Verlage von **C. F. KAHNT** in *Leipzig* ist erschienen:

Baumfelder, F., Op. 30. Jugend-Album. 40 kl. Stücke f. Pfte. 2½ Thlr.
Brauer, F., Op. 14. Jugendfreuden. Sechs Sonatinen f. Pfte. zu 4 Händen. No. 1—4 à 12½ Ngr.
Brunner, C. T., Op. 386. Die Schule der Geläufigkeit. Kleine melodische Uebungsstücke f. Pfte. Heft 1—4 à 15 Ngr.
Fritze, W., Op. 1. Fünf Clavierstücke. 20 Ngr.
Grützmacher, F., Op. 50. Drei Lieder f. 1 St. m. Velle. od. Violine u. Pfte. No. 1, 2 à 15 Ngr. No. 3 22½ Ngr.
Handrock, J., Op. 24. Polonaise f. Pfte. 17½ Ngr.
———, Op. 26. Etude de Salon p. Pfte. 12½ Ngr.
———, Op. 27. Nocturne p. Pfte. 15 Ngr.
———, Op. 30. Wanderlust. Clavierstück. 12½ Ngr.
———, Op. 31. Tarantelle. 12½ Ngr.
Knorr, J., Führer auf dem Felde der Clavierunterrichts-Literatur. 10 Ngr.
Kullak, A., Op. 35. Repos d'Amour. Cantabile p. Pfte. 12½ Ngr.
Liszt, F., Pastorale. Schnitter-Chor aus dem entfesselten Prometheus f. Pfte. 17½ Ngr.; f. Pfte. zu 4 Händen 25 Ngr.
Pfughaupt, R., Op. 10. Valse-Caprice p. Pfte. 22½ Ngr.

Von
Franz Liszt's
Symphonischen Dichtungen
sind fortwährend
Orpheus, Les Préludes, Festklänge, Tasso und **Prometheus** in correcter Abschrift, doublirte Orchesterstimmen,
vielfachen Wünschen zu entsprechen, zur leihweisen Benutzung zu erlangen durch die
Leihanstalt arrangirter Orchestermusik
von **August Thümmler,**
Leipzig, Königsstrasse Nr. 4.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 14. März 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅔ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 11.
Sechsundfunfzigster Band.

B. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrollenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Zur älteren Geschichte des Clavierspieles (Schluß). — Recensionen: A. Reißmann, Das deutsche Lied in seiner historischen Entwickelung. — Aus Paris. — Aus Wien. — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes. — Literarische Anzeigen.

Zur älteren Geschichte des Clavierspieles.

Von

C. F. Weitzmann.

(Schluß.)

Von größerem Einflusse auf die Geschichte der Musik überhaupt ist das Entstehen einer gründlicheren Orgel- und Clavierschule in Frankreich um die Mitte des 17. Jahrhunderts; denn Rameau, der letzte bedeutende Zögling derselben, war zugleich Reformator der französischen Oper und Gründer eines ersten und zum Theil noch heute beibehaltenen Harmoniesystemes. Als das Haupt jener älteren französischen Schule des Clavierspieles ist der zu seiner Zeit sehr hochgeschätzte Hofclavierspieler Ludwig's XIV., André Champion, nach einer Besitzung seiner Ehefrau gewöhnlich de Chambonnières genannt, anzusehen. Nach dem Berichte eines seiner Zeitgenossen, le Gallois, soll er durch einen besonderen Anschlag der Tasten so außergewöhnlich markige Töne aus dem Clavecin zu ziehen verstanden haben, daß nur sein Schüler Hardelle es vermochte, ihm in dieser Kunst einigermaßen nahe zu kommen. Als die vorzüglichsten seiner übrigen Schüler werden noch folgende genannt: Buret, Gautier, le Bègue, d'Anglebert, Louis Couperin und François Couperin. Chambonnières starb im Jahre 1670, und aus den von ihm in Paris herausgegebenen sechs Büchern von Clavierpiècen geht hervor, daß sich die ihm eigene Art des Claviersatzes bis zu Rameau hin fortgepflanzt hatte.

Der oben genannte Jean Henry d'Anglebert war ebenfalls Hofclavierspieler Ludwig's XIV. Er gab im Jahre 1689 ein Werk unter folgendem Titel heraus: Pièces de clavecin avec la manière de les jouer, diverses chaconnes, ouvertures, et autres airs de monsieur de Lully, mis sur cet instrument, quelques fugues pour l'orgue, et les principes de l'accompagnement. Livre premier. Die Clavierstücke dieses Heftes, unter denen sich auch 22 Variationen über das damals beliebte Thema der „Folies d'Espagne" befinden, erreichen nun zwar nicht die eigenthümliche Zierlichkeit der Compositionen seines Lehrers Chambonnières, die diesen folgenden Orgelstücke dagegen sind in einem durchaus reinen und kunstvollen Style gearbeitet.

Mit den oben gleichfalls als Schüler Chambonnières' erwähnten Couperin's lernen wir eine Familie kennen, deren Glieder ihren Ruhm als bedeutende Tonkünstler und besonders als vorzügliche Clavierspieler in Frankreich noch im Anfange des 19. Jahrhunderts bewahrt hatten. François Couperin, ein Verwandter und Schüler Chambonnières', war von 1679—1698 Organist von St. Gervais. Er erwarb sich einen ausgezeichneten Ruf als Clavierlehrer, und die Strenge des Styles seiner Orgelcompositionen wurde sogar von keinem späteren französischen Organisten wieder erreicht. Der Begabteste dieser Familie, ebenfalls François Couperin genannt, erhielt den Beinamen le Grand nicht mit Unrecht; denn umgeben von oberflächlichen und geschmacklosen Tonsetzern, wußte er sich dennoch einen eigenthümlichen, kunstreichen und brillanten Compositionsstyl zu bilden und in seinen zahlreichen Werken zu erhalten. Er wurde im Jahre 1701 Hofclavierspieler und zugleich Organist der königl. Capelle und starb 1733 im Alter von 65 Jahren. Wir besitzen von ihm vier in Paris (1713 u. ff.) herausgegebene Bücher von Clavierstücken, ferner: Les gouts réunis ou nouveaux concerts, augmentés de l'apothéose de Corelli en Trio. Paris 1717, und schließlich: L'apothéose de l'incomparable L(ully). Den Claviersätzen Couperin's liegt zwar gewöhnlich der vierstimmige Satz zu Grunde, es werden in denselben die terz- und quintverwandten Tonarten der Tonica berührt; doch bildet die Oberstimme größtentheils die Hauptmelodie, und diese sowol wie die Mittelstimmen und der Baß sind mit Vorschlägen, Trillern und anderen Verzierungen dergestalt überladen, daß die zuweilen ganz elegant und graziös auftretende Melodie dadurch stets wie eine hochtoupirte und mit einem reich gearbeiteten Spitzenschleier umhüllte Schöne erscheint.

Ein eben so berühmter Orgel- und Clavierspieler, jedoch bei Weitem nicht so schätzenswerther Componist als François Couperin, war dessen Zeitgenosse Louis Marchand. Dieser wurde 1669 zu Lyon geboren und erhielt schon in seinem 14. Jahre die Organistenstelle an der Kathedrale zu Nevers. Er verweilte dort zehn Jahre, ging hierauf nach

Auxerre und sodann nach Paris, woselbst er Anfangs bei der Jesuiterkirche, endlich aber gleichzeitig noch bei fünf oder sechs anderen Kirchen die Organistenstelle erhielt. Der König gab ihm später noch das Amt eines Hoforganisten in Versailles und ernannte ihn zum Ritter des St. Michaelordens. Mit seinem Ruhme wuchs aber auch sein Stolz und sein Uebermuth und, in Genüssen aller Art schwelgend, ließ er es seiner allgemein geachteten Gattin oft an dem Nothwendigsten fehlen. Der König, welcher davon unterrichtet wurde, gab sogleich den Befehl, fortan die Hälfte von dem Gehalte Marchand's einzubehalten und seiner Gattin auszuzahlen. Bald nach der Ausführung dieses Befehles hatte Marchand in Gegenwart des ganzen Hofes die Messe zu Versailles zu spielen. Beim Agnus Dei aber verstummte die Orgel plötzlich, Marchand verließ die Kirche, und Jedermann glaubte ihn von einem ernsten Unwohlsein befallen. Nach Beendigung des Gottesdienstes fand ihn jedoch der König wohl und munter, in der Nähe des Schlosses spazieren gehend. Er fragte ihn nach der Ursache jener störenden Unterbrechung der heiligen Handlung, und Marchand erwiderte: „Sire, da meine Frau die Hälfte meines Gehaltes bezieht, so kann sie auch die Hälfte der Messe spielen"! Der König aber nahm diese dreiste Antwort so ungnädig auf, daß sie eine längere Verbannung Marchand's aus Frankreich zur Folge hatte. Das hierauf erfolgte Zusammentreffen dieses in Frankreich einst so gefeierten Organisten mit unserem Sebastian Bach erzählt Marpurg nach dem eigenen Berichte Bach's mit folgenden Worten: „Marchand kam während seiner Verbannung aus Frankreich im Jahre 1717 nach Dresden, ließ sich vor dem Könige von Polen mit besonderem Beifall hören und war so glücklich, daß ihm ein königl. Dienst von etlichen Tausend Thalern angeboten ward. Bei der Capelle dieses Fürsten befand sich damals ein französischer Concertmeister, Namens Volumier, der entweder über das seinem Landsmann bevorstehende Glück scheel zu sehen anfing, oder von ihm zufälliger Weise indisponirt worden war. Selbiger stellte den Kammermusikern vor, wie Marchand allen deutschen Clavieristen Hohn spräche, und hielt mit ihnen Rath, wie man den Stolz dieses Goliath wenigstens etwas demüthigen könnte, wenn es nicht möglich wäre, ihn vom Hofe weg zu bringen. Auf die Versicherung, daß der Kammer- und Hoforganist in Weimar, Sebastian Bach, ein Mann wäre, der es alle Tage mit dem französischen Hoforganisten aufnehmen könnte, wenn er ihn nicht überträfe, schrieb Volumier sofort nach Weimar und lud den Herrn Bach ein, ohne Verzug nach Dresden zu kommen und mit dem berühmten Herrn Marchand eine Lanze zu brechen. Bach kam und wurde mit Genehmigung des Königs, ohne daß es Marchand wußte, in dem nächsten Concert bei Hofe als Zuhörer zugelassen. Als sich Marchand in selbigem unter Anderem mit einem vielfach veränderten französischen Liedchen hören lassen, und sowol wegen der in den Veränderungen angebrachten Künste, als wegen seiner netten und feurigen Ausführung sehr applaudirt worden war, wurde der neben ihm stehende Bach aufgefordert, den Flügel zu versuchen. Er genügte der Aufforderung, präludirte kurz, doch mit Meistergriffen; und ehe man es sich versah, so wiederholte er das von Marchand gespielte Liedchen und veränderte es mit neuer Kunst auf eine noch nicht gehörte Art ein Dutzend Mal. Marchand, der bisher allen Organisten Trotz geboten hatte, mußte ohne Zweifel die Superiorität des gegenwärtigen Antagonisten erkennen; denn da Bach sich die Freiheit nahm, ihn zu einem freundschaftlichen Wettstreit auf der Orgel einzuladen und ihm zu dem Ende ein auf ein Blättchen Papier mit einem Bleistift entworfenes Thema zur Ausarbeitung aus dem Stegreife präsentirte und sich dagegen eines von ihm ausbat, so erschien der Herr Marchand so wenig auf dem erwählten Kampfplatz, daß er vielmehr für dienlich erachtet hatte, sich mit Extrapost von Dresden zu entfernen." Marchand kehrte nach Paris zurück, und es gelang ihm bald, hier seinen früheren Glanz von Neuem wieder herzustellen, so daß es zum guten Ton gehörte, bei ihm Clavierunterricht zu nehmen. Um aber den Wünschen der oft sehr weit von einander entfernt wohnenden Schüler nachzukommen, miethete er sich gleichzeitig 20 Wohnungen in verschiedenen Stadtvierteln und verweilte bald in der einen, bald in der anderen derselben. Trotzdem er nunmehr täglich 9 bis 10 Stunden zu geben hatte, deren Preis bis zu einem Louisd'or gestiegen war; so war er dennoch nicht im Stande, mit dieser Einnahme seine verschwenderischen Ausgaben zu decken und starb 1732 deshalb im größten Elende.

Bald nach seiner Rückkehr aus Deutschland hatte Marchand in Paris wiederum den Organistendienst in mehreren Kirchen zu versehen, und jeder Zeit zog sein ausgezeichnetes Spiel hier eine große Anzahl von Zuhörern herbei. Auch der nachmals als Theoretiker und Operncomponist so berühmte Jean Philippe Rameau war aus seiner Vaterstadt Dijon nach Paris gekommen, um die Bekanntschaft dieses gefeierten Orgelspielers zu machen. Marchand empfing ihn freundlich, ertheilte ihm einige Unterrichtsstunden und vertraute ihm bald die Vertretung mehrerer seiner Organistenstellen an. Als aber der ihn als Tonsetzer weit überflügelnde Rameau ihm einige seiner eigenen, kunstreich gearbeiteten Orgelcompositionen mitgetheilt hatte, erweckte er durch dieselben dergestalt dessen Eifersucht, daß dieser alle Mittel anwandte, um seinen damals noch unbekannten und ganz unbemittelten Zögling wieder aus Paris zu entfernen.

An der Kirche von St. Paul war im Jahre 1727 die Organistenstelle offen geworden, und Rameau sowie der schon seit seinem achten Jahre als Clavierspieler bewunderte und gepriesene Louis Claude Daquin meldeten sich zu derselben. Marchand, welcher zum Schiedsrichter bei der deshalb eröffneten Concurrenz ernannt worden war, ertheilte aus den oben erwähnten Ursachen den Preis Daquin, der jenes Amt zwar bis zu seinem 78. Jahre ruhmvoll bekleidete, als Tonsetzer aber den damals mitkämpfenden Rameau gewiß nicht zu erreichen vermochte, da die von Daquin hinterlassenen, höchst oberflächlich gearbeiteten Clavier- und Orgelcompositionen durchaus keinen Vergleich mit den kunstvollen Tonsätzen Rameau's auszuhalten im Stande sind. Rameau, welcher 1764 zu Paris starb, beschließt die Reihe der bedeutenderen Clavier- und Orgelspieler jener älteren französischen Schule, die übrigens im Spiele und Tonsatze niemals zu einer so künstlerischen Ausbildung gelangt war, als die ihr vorangegangene italienische Schule, und noch viel weniger jemals einen Zögling aufzuweisen hatte, der einem unserer deutschen Meister in jener ernsteren Richtung nur einigermaßen nahe zu kommen im Stande gewesen wäre.

Bücher, Zeitschriften.

A. Reißmann, Das deutsche Lied in seiner historischen Entwickelung. Cassel, Bertram. 1861. Pr. $1^1/_2$ Thlr.

Der Fruchtbarkeit der Reißmann'schen Muse verdankt die Literatur der Musikgeschichte schon wieder einen Beitrag, dessen Werth mit der früher in Ihren Blättern besprochenen Leistung um so mehr in normalem Verhältnisse steht, als der Autor sich nicht geschent hat, das in seinem Werke aus dem Frühjahre vorigen Jahres angewendete System der Buchmacherei als Schablone für dieses jüngste Herbst-Opus zu benutzen. Die Verwandtschaft beider Bücher wird dadurch sogar noch inniger hergestellt, daß dem Verfasser in verschiedenen Theilen seines Buches über das deutsche Lied die Schablonenarbeit nicht genügte, er vielmehr ohne Weiteres ganze, lange Stellen aus seinem früheren Buche in auffallendster Weise in das neuere übertrug.

Obgleich schon der blose Titel der vorliegenden Arbeit, namentlich im Gegensatze zu seinem „Von Bach bis Wagner", darauf hinweist, daß es sich hier, auch nach der Auffassung des Verfassers, um Darstellung einer besonderen Kunstform in ihrem organischen Werden und Sein, nicht aber um biographische, mit culturhistorischem, literargeschichtlichem und anderem Füllsel umfangreich gemachte Künstlerskizzen handelt; so ist doch auch hier den Lebensereignissen und der Thätigkeit Derjenigen, welche sich berufener oder unberufener Weise mit Composition oder Anfertigung von Liedern beschäftigt haben, vorwiegendes Interesse geschenkt, während die innere, eigentlich kunstgeschichtliche Umbildung und Entwickelung des deutschen Liedes nur geringe Berücksichtigung findet.

Gerade bei dem Liede zeigt sich aber das in sich Verkehrte des erwähnten Principes und die Verwerflichkeit der einzig auf Füllung der Seiten berechneten geschichtlichen Darstellungsweise; denn wenn auch bei den, ein eigentlich künstlerisches Schaffen voraussetzenden, gelehrten Tonschöpfungen das Hervortreten der Individualität des Künstlers von dem Boden der allgemeinen Kunstentwickelungsstufe, auf welcher er steht, die Auffassung der Kunstgeschichte als einer Künstlergeschichte sich schon eher erklären läßt; so ist doch eine geschichtliche Behandlung des deutschen Liedes, welches von der ursprünglichsten musikalischen Ausdrucksweise, von dem sich ewig verjüngenden Volksliede, bis zu dem auf den complicirtesten Harmonieverbindungen ruhenden Kunstliede der Neuzeit gleichsam als Angelpunct des Fortschrittes des gesammten musikalischen Geistes erscheint, ohne Darlegung der inneren Lebensgeschichte desselben durchaus verwerflich und unzulänglich. Einigermaßen scheint das Gewagte seines Unternehmens auch dem Verfasser vorgeschwebt zu haben. Er sucht wenigstens in der äußeren Eintheilung seiner Darstellung den Anstrich innerlichen Durchdrungenhabens des Stoffes zu geben, selbst hier aber blickt wieder eine oft gerügte Generaltendenz hervor.

Nach einer oberflächlichen Einleitung, hier und da durch lehrreiche Harmonieexplicationen für Dilettanten bereichert, ist das erste Buch der Ausbildung der Form gewidmet. Minne- und Meistergesang, Volksgesang und Kunstlied werden darin ihrer äußerlichen geschichtlichen Entstehung nach, ohne auch nur annähernd genügendes Eingehen auf die innere Bildung derselben, geschildert, wie man es bereits an verschiedenen Orten findet. Die literargeschichtlichen Ausführungen bei Gelegenheit der beiden ersten Themen sind höchst dürftig. Das zweite Buch, der eigentliche Kern der ganzen Arbeit, soll die weitere Ausbildung der Form schildern; die Ueberschrift lautet: „Der unendliche Inhalt bedingt eine große Mannichfaltigkeit der Form." In steter äußerlich geschichtlicher Fortschreitung wird zunächst der Einfluß der Arie im Oratorium und der Oper auf das deutsche Lied darzulegen gesucht; von da geht es zum volksthümlichen Liede über, und ein Sprung von diesem führt auf den durch die neuere lyrische Dichtung erforderten, festen Anschluß des Liedes an das Wort. Alsdann wird die wiederum durch die neue Lyrik bedingte scenische Erweiterung und die dadurch erfolgte höchste Blüthe des deutschen Liedes erörtert, welche letztere in ihrem Abnehmen zu einseitigen Bestrebungen für Erweiterung des Liedes und zu dem sogenannten nobeln Bänkelgesang führt. Erst im dritten Buche wird das deutsche Lied nach seiner kunstgeschichtlichen Seite, in seiner Beziehung zu den neueren Balladencompositionen, der übrigen Vocalmusik und der gesammten Instrumentalmusik behandelt.

Schon aus dieser allgemeinen Inhaltsangabe geht hervor, daß von genügendem Eindringen in den behandelten Stoff nicht die Rede sein kann. Am Meisten fühlen wir uns veranlaßt, die Vernachlässigung des Volksliedes und überhaupt der naturalistischen Seite des Liedes zu rügen, zumal der radicale Einfluß der Volksweisen nicht allein auf das Kunstlied, sondern auch auf die gesammte Musik anerkannt wird. Daß der Autor aber diese allgemein gebilligte und schon öfter ausgesprochene Behauptung nicht richtig aufgefaßt, erhellt aus der derselben theilweise widersprechenden Art und Weise, wie er die Entstehung des Liedes auf den alten Kirchengesang zurückführt und die darauf basirte Entwickelung durch den Minne- und Meistergesang durchzuführen sucht; während er dem eigentlichen Lebenselemente, dem im Volke selbst uranfänglich blühenden Liede, statt es als den primären Entwickelungskeim hinzustellen, nur die Wirkung einer zutretenden Kraft hinsichtlich der Fortentwickelung des der Kirchenschule entsprungenen Liedes giebt. Dieser Fehler einer schief-einseitigen Auffassung der Entstehung des Liedes geht durch das ganze Buch und tritt an verschiedenen Orten in consequenter Anwendung und deswegen irreführend hervor. So namentlich, was das Verhältniß des Liedes zum Wort anbelangt. Das innige Anlehnen der Dichtung und Musik bei der Entstehung des Volksliedes, die Verschmelzung beider bei dem Heranwachsen desselben ist dem Verfasser, der das Lied, als ein absolutes, auf todte Reliquien zurückführen will, natürlich fremd. Daher seine abschreckende Behauptung: die musikalische Entwickelung des Liedes sei erst möglich gewesen, nachdem Vers und Sprache zur todten Form verknöchert seien. Ferner führt die gerügte Auffassung im Bunde mit dem Princip der Künstlergeschichte eine falsche Darstellung des Verhältnisses des Volksliedes zum Kunstlied durch die Behauptung herbei: „Wie das Künstlergemüth veredeltes, reicheres Volksgemüth sei, so sei das Kunstlied veredeltes, reicheres Volkslied." Wenn wir auch die schärfere Sichtung des Stoffes von Seiten des Künstlers zugeben wollen, so scheint uns doch eine solche Beurtheilung des Volksliedes nur aus arger Unkenntniß desselben erklärlich. Auch die vagen, abgeschmackten Eintheilungen des volksthümlichen Liedes, wie sie im zweiten Capitel des dritten Buches gegeben werden, deuten darauf hin.

Dem Kunstliede ist eine um so größere Aufmerksamkeit gewidmet. Alle, welche man irgendwie als Componisten oder Compositeure von Liedern aufzählen kann, werden biographisch-artistisch beleuchtet. Die Ausführung über die neueren Meistersänger des Kunstliedes sind zum großen Theil

aus dem älteren Buche herübergetragen. Die literarischen Ergüsse, wie sie bei Berührung der Dichter, deren Gedichte componirt, vorgebracht werden, sind auch hier sehr mäßig und zeugen von einer gleichen generellen Bildung. Einzelne neuere bedeutende Liedercomponisten, wie Weber, sind nicht erschöpfend behandelt. Spohr ist ganz vergessen. Ich kann aber auf das Detail hier nicht eingehen.

X.

Aus Paris.

Die zweite Vorstellung der neuen Oper von Gounod hat soeben stattgefunden. Der Ruf, welchen Gounod hier, wie auch im Auslande genießt, hatte die Erwartungen aufs Höchste gesteigert; man hoffte, der Componist der „Sappho" und des „Faust", der Repräsentant der jüngeren französischen Schule — wie man ihn hier nennt — würde durch ein großartiges Werk die Berechtigung seiner Richtung glänzend bewähren; er würde, mit einem Worte, Dank seinem Talent, Das vollbringen, was Berlioz bisher vergeblich angestrebt hat. Schon der Titel der Oper ließ auf etwas Außerordentliches schließen; der Orient verhieß, sich in seiner ganzen Pracht dem Publicum zu erschließen; der alte Orden der Freimaurer hatte sogar seine geheimnißvollen Pforten erschlossen und die Perspective in die erste Zeit seiner Gründung eröffnet. Welche Momente boten sich nicht für musikalische Gestaltung, für musikalisches Colorit dar! Selten ist aber auch einer Oper ein glänzender Erfolg so sicher verheißen worden, als der „Königin von Saba". Um so härter war die Enttäuschung nach der ersten Aufführung. Das Publicum hatte, wenn auch keine Antipathien, doch so wenige Zeichen von Befriedigung gegeben, daß Gounod am nächsten Tage voller Verzweiflung den Minister um die Zurücknahme der Partitur angehen wollte. So sagte man wenigstens. Die zweite Vorstellung lieferte ein ähnliches Resultat; eine wohlorganisirte Claque that ihr Möglichstes, das Publicum zu Beifallsbezeugungen fortzureißen. Vergeblich; nur bei einigen Stellen, unter Anderem bei einem hübschen Dialog zweier Frauenchöre, äußerte dasselbe ein lebhaftes Interesse. Der bei anderen Nummern gespendete Beifall galt sichtlich nur den Darstellern, denn der Name Gounod oder l'auteur wurde — wie es hier gebräuchlich ist — nie vernommen. Kurz, die Oper ist gefallen, und zwar hart gefallen. Wäre sie wenigstens ausgepfiffen worden, wie der „Tannhäuser", so könnte man auf eine ähnliche Parteinahme schließen. Sie ist aber gewissermaßen mit Beifall gestürzt, und das ist die härteste Niederlage.

Der Gegenstand des Gedichtes ist einer Legende entlehnt, welche Gérard de Nerval in seinen Reisen im Oriente erzählt; eine Legende, die sich an den Besuch der Königin von Saba bei dem König Salomon zur Zeit des Tempelbaues knüpft und zugleich den Ursprung des Freimaurerordens berührt; denn das berühmte Bauwerk sollte von Adoniram erdacht und ausgeführt sein, einem mysteriösen Wesen, dem Abkömmling eines göttlichen Geschlechtes und Führer des Maurervolkes, welches er von Tyrus zum Behufe des Tempelbaues mitgebracht hatte. Der Gang der Handlung ist kürzlich folgender.

Die Königin von Saba, Balkis, ist in Jerusalem angekommen, Salomon hat sie kaum gesehen, als er sich in sie verliebt und ihr Krone und Hand anträgt. Die Königin willigt ein und giebt ihm als Unterpfand einen Ring. Da wird ihr auf Befehl des Königs Adoniram vorgestellt. Die Königin bezeugt dem Künstler eine leidenschaftliche Bewunderung und bedauert, dies nicht in Anwesenheit seiner Gehülfen thun zu können. Dieser Wunsch ist leicht zu erfüllen, sagt Adoniram, steigt auf die Terrasse des Tempels; zeichnet mit der Hand das mystische Zeichen T in die Luft, und alsbald strömen von allen Seiten zahllose Werkleute mit ihren verschiedenen Bannern herbei. Diese übernatürliche Macht des Künstlers steigert die Bewunderung der Königin bis zur heftigsten Liebe. Sie wird natürlich wieder geliebt. Ein Ereigniß führt die gegenseitige Entdeckung des Geheimnisses herbei. Adoniram war nämlich mit dem Gusse eines großen Werkes, des ehernen Meers, beschäftigt, als ihn der König abrief, um ihn der Königin vorzustellen. Da treten ihm drei Arbeiter in den Weg, nichtsnutzige Gesellen, welche das Prädicat „Meister" von ihm verlangen, ohne dazu berechtigt zu sein. Auf seine Weigerung beschließen jene, sich zu rächen, und zerstören den Guß. Verzweifelnd kommt Adoniram zur Königin, er will die Schmach nicht überleben. Die Königin beklagt ihn und enthüllt ihm ihre Leidenschaft; jener seinerseits entdeckt ihr, daß er durch seine Geburt ihrer Liebe würdig sei. In diesem Augenblick erhält er die Nachricht, daß das zerstörte Werk durch die Hülfe der Feuergeister (Djinns) wiederhergestellt und mithin sein Ruhm in neuem Glanze strahle. Die Königin beschließt, mit ihm zu fliehen, muß aber dazu den Ring, welchen sie Salomon gegeben, wieder haben. In einer großen Oper ist Alles möglich; ein narkotisches Mittel, in den Becher des Königs gegossen, versenkt diesen in Schlaf, und damit ist das Ziel erreicht.

Eine wilde Schlucht am Cedronfluß ist zum Rendez-vous bestimmt. Adoniram findet sich zuerst ein, um mit der Königin aus Israel zu fliehen. Während er den Weg beim Leuchten der Blitze sucht, sieht er plötzlich jene drei Gesellen vor sich, noch ein Mal fordern sie den Titel „Meister"; und da er ihn wieder verweigert, so ermorden sie ihn. Als die Königin anlangt, findet sie nur einen Leichnam.

So widersinnig das Buch im Ganzen ist, so bot es doch dem Künstler einige glückliche Momente dar. Gounod hat sie nicht benutzt und nicht benutzen können. Die Musik zeigt nur zu deutlich, daß seine Phantasie erschöpft ist. Ein großer Theil der Partie und Motive ist Meyerbeer entlehnt, oder erinnert wenigstens an den Meyerbeer'schen Styl auffallend, Accente von Rossini finden sich auch vor; und Das, was ihm eigenthümlich gehört, sind meistens Gemeinplätze, die zu abgehört sind, als daß sie reizen könnten. Gounod hat dazu das alte, gebundene Recitativ wieder hervorgeholt und angewandt, wodurch der Styl über alle Maßen monoton wird. Manche gute Ansätze finden sich zwar in einzelnen Chorpartien, aber gerade diese zeugen von der Schwäche oder Erschöpfung des Künstlers. Die Oper ist zu reich ausgestattet, als daß sie sobald vom Repertoire verschwinden sollte; überdies giebt es darin viel zu tanzen, und das genügt einem großen Theile des hiesigen Opernpublicums. Der Künstler freilich, fürcht ich, hat mit ihr seine Laufbahn geschlossen.

E. S.

Aus Wien.

Endlich hat das Unternehmen historischer Concerte auch bei uns Wurzel gefaßt. Obgleich verspätet, ist der Gedanke

eines musikgeschichtlichen Cultus in praxi auch hier That geworden. Unsere Musikvereins-Gesellschaft hat in diesem bildungsgeschichtlich so hochwichtigen Puncte die lobenswerthe Initiative ergriffen. Sie gab zwei Concerte solcher Art. Ihrem Beispiele ist L. A. Zellner, Redacteur der hier erscheinenden „Blätter für Musik", mit einer gleichen Anzahl ähnlicher Unternehmungen gefolgt. Ohne Frage bezeichnet das Inslebentreten so weittragender Gedanken den seit Jahren bedeutsamsten künstlerischen Fortschritt, das folgenreichste Ergebniß aller je an hiesiger Stelle kundgewordenen musikalischen Bestrebungen. Die Programme boten nach beiden Seiten hin viel Anregendes.

In den historischen Concerten des Musikvereines stand das chorisch-polyphone Element der ein- und mehrstimmigen Kammermusik älterer Zeit gleichberechtigt zur Seite. Zellner's Programm gab hingegen dem mehrstimmigen und virtuosenhaft-concertlichen Instrumentalsatze der ältesten, alten und neueren die erste, dem gesanglich Homophonen aller dieser Epochen die zweite, dem Chorischen engster Bedeutung hingegen die dritte, verhältnißmäßig am Spärlichsten bedachte Stelle. Das Programm des Musikvereins ging, alles seit Haydn Erschaffene mit rücksichtsloser Strenge ausschließend, gesanglich nur bis zu Antonio Lotti († 1740), bezüglich des Instrumentalsatzes hingegen bis zu L. Boccherini († 1806). Zellner zog, nach beiden Richtungen hin besehen, ungleich weitere Kreise. Bis in die Minnesängerzeit der deutschen und romanischen Völkerschaften zurückgreifend, dagegen Umgang nehmend von der durch unsere Singvereine vorzugsweise gepflegten antikirchlichen Musik, gab Zellner's Programm in kräftig bezeichnenden Umrissen die Hauptmerkmale fast aller weltlich musikalischen Stylarten bis auf Robert Schumann, ja sogar bis auf A. Rubinstein. Diesem ohne Frage reichbegabten, doch bis jetzt noch nirgends bahnbrechend hervorgetretenen, jungen Componisten ist hier aber wol in doppelter Beziehung eine ganz unverdiente Ehrenstelle geworden. Ein Mal schon deshalb, weil ja auch in diesem Programme ein ebenso fester Wall gegen die neuesten, durch Thaten höchster Bedeutung hervorragenden deutschen und außerdeutschen Meister gezogen worden. Es sind diese für uns mit den Collectivnamen Wagner und Liszt nach einer, und Berlioz nach anderer Seite hin genügend scharf bezeichnet. Allein Rubinstein, über dessen künstlerisches Wirken auch ob der Zersplitterung seines Talentes nach so vielen Richtungen, und ob des in ihm noch gewaltig gährenden Dämons der Vielschreiberei vorzüglich noch kein endgültig abschließendes Urtheil möglich, war auch aus einem anderen Grunde hier nicht an passender Stelle. Blieben ja aus Zellner's Programm, neben den Neudeutschen, auch die sogenannten Classico-Romantiker so gut wie ausgeschlossen, indem C. M. v. Weber nur mit einer, wenig sagenden Opernarie, Spohr und Marschner hingegen gar nicht, Mendelssohn endlich sowie auch Schubert nur mit Kleinigkeiten vertreten waren. Welches Recht hat nun ein noch so begabter Sprosse, wie eben Rubinstein, gegenüber so durchgebildeter und kunstgeschichtlich bedeutsamer Meisterschaft, wie dieselbe in den eben beispielsweise angedeuteten Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolgern Beethoven's zu Tage liegt?

Was den aus älterer Zeit dargebotenen Stoff betrifft, so gab sowol das Programm des Musikvereins, als das Zellner'sche eine bestimmte Seite, ja mehrere derselben im Sinne geistvoller Ergänzung wieder. Dort Chöre von Palestrina (Adoramus), Vittoria (Populo meus), Melchior Franck (Doppelchor), Schütz „Ehre sei Dir, Christe", H. Isaac „Innspruck, ich muß dich lassen", A. Lotti „Spirito di Dio", Rameau (Sopransolo mit Chor aus der Oper: „Castor und Pollux"), endlich Orlando Lasso (Lied von der Martinsgans). Hier ein altfranzösisches Weihnachtslied für Sopransolo mit Chor voll der mildesten Tonfarben; eine reizende, vierstimmig gesetzte Vilanella von Baldasare Donati; eine mildsüße Troubadourweise von Thibaut; ein duftiges Minnelied für Tenor und Harfe von Wolkensteiner; Einzelgesänge für Alt von A. Scarlatti, J. B. Stuck und Rameau, denen das Gepräge der Anmuth in jedem Zuge aufgedrückt ist; endlich die kernige Arie des Lucifer aus Händel's Oratorium: „la resurregione". So weit die Vertretung des gesanglichen Elementes der älteren Zeit. Nur Gluck, der große Prophet des mächtigen Umschwunges im Musikdrama, war in den Concerten der Musikvereins-Gesellschaft ganz und gar nicht, bei Zellner hingegen nicht bezeichnend genug hingestellt. Eine an sich noch so schwungvolle Bravourarie, wie jene für Solosopran mit Chor aus dem „Orpheus", zeigt wol — wie alles Gluck'sche — den großen musikalischen Erfinder, doch nirgends den bedeutendsten aller Dramaturgen, den Propheten Richard Wagner's, die hervorragendste Seite dieses Großmeisters aller Künstlercharaktere unter den Operncomponisten früherer Zeit. So weit das nach beiden Seiten hin dargebotene Gesangliche der älteren Musikperiode. Hier wie dort Lichtseiten neben Schwächen, wie dies nun eben bei ersten Versuchen nicht anders möglich.

Anlangend die instrumentale Seite der Antike, hat die Musikvereins-Gesellschaft ein ohne Widerrede reichhaltigeres, Zellner hingegen ein entschieden gewählteres Programm gegeben. Dort war z. B. Corelli durch zwei breit ausgeführte Werke, D. Scarlatti durch drei Clavierstücke sehr ungleichen Gehaltes, Händel aber im Bausch und Bogen nur mit dem bekanntesten seiner Clavierconcerte, jenem in F dur, vertreten. Auf Seb. Bach entfiel allerdings in den historischen Concerten der Musikvereins-Gesellschaft eine bedeutendere Ziffer, denn in jenen Zellner's. Dort die herrliche A dur-Sonate für Clavier und Geige, und ein in jedem Zuge wunderwürdiges Violinconcert mit Begleitung des Streichorchesters; hier freilich nur der erste Satz der Passacaglia mit leider zwei Mal begangener Hinweglassungssünde der diesem Prachtstücke angeschlossenen Fuge. Allein, welch eine Gedankenwelt liegt schon in diesem Einleitungssatze! Diese Sünde möge also dahingehen, sowie auch die sonst entschieden zu mißbilligende Thatsache, daß man beiderseits vollständigen Umgang von Seb. Bach's hier noch minder, denn seine orchestrale und orgel- wie claviermäßige Dichtweise, bekannt gewordener Vocalmusik genommen. Es ist dies ein Feld, auf dem Seb. Bach als gleich sieghafter Heldengeist dagestanden, wie auf instrumentalem Boden. Seine Cantaten, Messen, Motetten und noch kleineren Kirchenmusiken verdienen dasselbe nachdrucksvolle Einstehen, wie seine Clavier- und Orgelmusik. Die Familie Bach war in den Musikvereinsconcerten durch je eine That gezeichnet, und zwar jeder der Söhne Seb. Bach's durch eine Sonate. Das in dieser Beziehung Dargebotene wies jedoch mehr Spielfülle und äußerliche Geschmacksfeinheit, denn eigentlichen Gedankenkern und wirklich beseelten Formenreichthum. Ueberhaupt ist es ein Mißliches, für die Werke eines so allgewaltigen Geistes, wie Seb. Bach, eine passende, seiner Zeit und der ihr unmittelbar gefolgten Epoche ebenbürtige Umgebung und Genossenschaft zu finden. Selbst Händel dürfte, Angesichts solcher geistigen Allanschauung und Lebens-

frische, wie selbe dem alten Thomaner Cantor eigen gewesen, eine sehr schwere Feuerprobe zu bestehen haben. Um wie viel mehr die denn doch ihrem lehrenden Urbilde weit nachstehende, unmittelbare Nachkommenschaft des Großmeisters Seb. Bach. Zellner's Programm ging über diesen primitiven Bach-Nachwuchs tactvoll hinweg, brachte aber an dessen Stelle eine wahrhafte Perle der Bach'schen Vorzeit. Es war dies eine in alles Mark dringende Phantasie mit angeschlossener prachtvoller Fuge von dem hundert Jahre früher aufgetauchten Ahn und — sieht man auf Gedankenschwung, Seeleninnigkeit und thematische Arbeitsfülle — ächten Geistesverwandten Bach's. Ich meine hiermit den Altmeister Dietrich Buxtehude.

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

R. Leipzig. Das 19. Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses, am 6. März, brachte von größeren Instrumentalwerken Symphonie in G dur von Jos. Haydn und Beethoven's Pastoral-Symphonie, deren Ausführung eine vollendete genannt zu werden verdiente, wenn nicht zum Oefteren in auffallend störender Weise die wie mit Pegasusflügeln voraneilenden Violinen zu Schwankungen im Tempo Veranlassung gegeben hätten. Außerdem wurde uns aus Gluck's „Orpheus und Eurydice" Furientanz und Reigen seliger Geister vorgeführt, an sich eine Musik von gewaltigem Ausdruck und großer Wirkung, hier jedoch als aus dem scenischen Zusammenhang gerissenes Bruchstück von weniger Eindringlichkeit. — Die Solovorträge für Violine (Gesang blieb dies Mal ausgeschlossen) waren durch Hrn. J. de Monasterio aus Madrid vertreten. Derselbe spielte ein Concert und „Adios a la Alhambra" eigener Composition und zeigte sich in doppelter Hinsicht, als ausübender Künstler und Componist, namentlich aber nach ersterer Beziehung von durchaus vortheilhafter und beachtenswerther Seite. Ausgerüstet mit einer sauberen und glänzenden Technik, vereinigt Hr. Monasterio mit schönem Ton und seltener Reinheit des Spiels, auch in den schwierigsten Passagen, Leidenschaft, Eleganz und Anmuth des Vortrags. Es darf freilich nicht verschwiegen werden, daß der junge Künstler bei seinen eigenen Compositionen recht eigentlich in seinem Elemente zu schwimmen schien, und läßt es sich demnach kaum mit einiger Sicherheit bestimmen, bis zu welchem Grade derselbe auch ernsteren Aufgaben geistig gewachsen sein dürfte. Die Compositionen bieten Ansprechendes im gefälligen Gewande einer mitunter effectvollen Instrumentation und sind im Uebrigen nicht besser, aber auch nicht schlechter, als ein großer Theil unserer Virtuosenstücke, die ihren Zweck erfüllt haben, wenn sie dem Violinkünstler Anerkennung seiner Leistungen verschafft. Hr. Monasterio erntete den lebhaftesten Beifall, und ward ihm nach seinem zweiten Vortrag, den er auf Verlangen mit liebenswürdiger Bereitwilligkeit wiederholte, die Auszeichnung des Hervorrufs zu Theil.

R. Leipzig. Dem zehnten Concert des Musikvereins „Euterpe", welches am 11. März stattfand, gebührt unter allen größeren Musikaufführungen dieser Saison ohne Widerrede eine bevorzugte Stelle. Es brachte drei der Neuzeit angehörende Werke und wurde eröffnet mit einer Composition des 137. Psalms für Solo, Chor und Orchester von G. Bierling, einem Werke, das, auf classischem Alter fußend, doch in Rücksicht des Ausdruckes und der orchestralen Hülfsmittel den Anforderungen der Gegenwart Rechnung trägt. Das Werk bekundet, wie andere uns bekannt gewordene kirchliche Tonwerke dieses Componisten, solides Wollen und gediegenes Können und wurde unter der exacten Leitung des Tonsetzers in durchaus befriedigender Weise ausgeführt und vom Publicum mit lauter Anerkennung aufgenommen. Hr. Schnorr v. Carolsfeld sang das Tenorsolo mit künstlerischer Hingebung, was auf den günstigen Gesammteindruck wesentlich influirte. An den Psalm schloß sich „Die Flucht nach Egypten", biblische Legende für Solo, Chor und Orchester von H. Berlioz. Das idyllisch-liebliche Werk, welches wir im Euterpesaale zum ersten Male hörten, fand nach instrumentaler und vocaler Seite unter Musik-Dir. v. Bronsart's Direction eine prächtige und wirkungsvolle Ausführung und erlangte ebenfalls beifällige Aufnahme. Hr. v. Carolsfeld sang die Solopartie vollendet schön und auch die Chöre, ausgeführt von den Gesangvereinen Ossian, Arion und anderen kunstgeübten Dilettanten, leisteten sehr Anerkennenswerthes. Liszt's „Faustsymphonie" für Solo, Chor und Orchester, in drei Charakterbildern (Faust, Gretchen und Mephistopheles) füllte den zweiten Theil. So weit wir bisher Gelegenheit hatten, Liszt's größere Instrumentalschöpfungen zu hören, möchten wir die in colossalen Dimensionen ausgeführte Faustsymphonie für dasjenige seiner Werke erklären, in welchem die thematisch-charakteristische Gestaltung und die nach frappanter Wahrheit des Ausdruckes strebende tondichterische Combination einen bedeutungsvollen Höhepunct erklommen hat. Es muß einer anderweiten ästhetisch-kritischen Auseinanderlegung an der Hand der Partitur (bei Julius Schuberth in Leipzig erschienen) vorbehalten bleiben, den musikalischen Inhalt dieses ganz bedeutenden Tonwerkes ins Klare zu setzen. Es war nothwendig geboten, zur Darstellung des hochbedeutenden Inhaltes die Kunstmittel in ihrem ganzen Umfange zur Anwedung zu bringen. Hieraus erklären sich die außerordentlichen Schwierigkeiten, welche technischer Seits zu überwinden sind, und verdienen Angesichts dieser die Leistungen des Orchesters die aufrichtigste Anerkennung, sowie nicht minder der Ausdauer und Tüchtigkeit des wackeren Dirigenten aufs Lobendste zu gedenken ist. Frau Dr. Pohl aus Weimar executirte in gediegener Weise die Harfenpartie, Hr. Organist Höppner führte die Partie des Harmoniums aus. Das Werk kam zu durchschlagender Anerkennung, die sicherlich mit jeder neuen Aufführung an solidem Terrain gewinnen wird.

Wien. Es war kein kluger, ja sogar ein entschieden unkünstlerischer Griff unserer Hofoperntheater-Regie, Mendelssohn's Liederspiel „Die Heimkehr", erst jetzt zu bringen. Vor etwa drei Jahren wäre ein solches Beginnen — Angesichts der Sachlage unserer Musikzustände — noch ganz am Orte gewesen. Damals war Mendelssohn's Stern für Süddeutschlands Auge noch im Steigen. Kenner und Laien waren Eines Sinnes im Jubel über den Meister und seine Werke. Damals konnte und durfte man ungescheut Alles bieten, was der — freilich auch spät genug — zum Lieblinge der Wiener erkorene Tondichter je geschaffen. Wäre nun die Gabe hoch- oder minder bedeutend gewesen, gleichviel. Wien hätte zu jener Zeit alles Mendelssohn'sche mit gleich gehobener Stimmung dahingenommen, folglich auch des geliebten Meisters frühes Jugend- und Gelegenheitswerk „Die Heimkehr aus der Fremde." Anders stehen bezüglich Mendelssohn's die Dinge heutzutage. Sein Stern befindet sich auch hier, wie überall, im Sinken. So kann es nicht verwundern, daß des einstigen Jüngers schwacher, nur einem engeren Freundeskreise geweiheter Versuch, zumal auf einem der Künstlernatur Mendelssohn's so fern liegenden Gebiete, gleich der Opernbühne, hier — wie überall — nur einen kühlen Erfolg geerntet. An Lebensfülle der Darstellung fehlte es hier wahrlich nicht. Jeder hierbei Betheiligte war gesanglich, sprachlich und mimisch an seiner ganz rechten Stelle. Die mit dieser Novität abwechselnd vorgeführten älteren Bekannten, Mozart's „Schauspieldirector" und Schubert's „Häuslicher Krieg", erwiesen jedes Mal ihre siegende Zugkraft über jene Mendelssohn'sche Halbheit. Diese Letztere dürfte daher wol schwerlich ein stehender Artikel unseres ohnehin sehr dünn besäeten Operettenfeldes bleiben. — Ueber Gounod's „Faust" hat Ihre „Zeitschrift" schon mehrfach und eingehend gesprochen. Ich beschränke mich daher — fast Wort für Wort mit jenem in den Nummern 12, 13, 17 und 18 des vorigen Jahrganges abgegebenen Spruche übereinstimmend — lediglich auf die Darlegung der in unseren Räumen bereits ziemlich festgestellten Erfolgesfrage. Ich meines Theils sehe in dem Textbuche eine der frivolsten, geistlosesten Caricaturen der höchsten, in Goethe's „Faust" zu Tage liegenden Interessen; kurz, eine mir bis jetzt unerhörte Blasphemie der

größten deutschen Dichter- und Weltthat. Dasselbe gilt von jenem Zug für Zug ungültigen Elekticismus dieser Gounod'schen Allerweltsmusik, dieses buntscheckigen Tonpopanzes von All und Jedem, was je die alte, neue und neueste Zeit an Gutem, Bedenklichem und Verwerflichem geboren. Je bedeutender das Talent, welches ganz unleugbar aus der Art einer solchen Zusammenstellung offenbar wird, um so sträflicher ist die jeden Unbefangenen höchst widerwärtig berührende Gesinnungs- und Charakterlosigkeit, jenes bodenlos Unkünstlerische bei so viel angeborenem und angebildetem Zeuge zum ächt schöpferischen Musikmenschen. Streng genommen, hat nur der vierte Act dieser Oper nicht etwa gepackt oder gezündet, sondern höchstens eine auf schwacher Grundlage ruhende Spannung der bei der bis jetzt erlebten, fünfmaligen Vorstellung der in Rede stehenden Mache versammelten, dichtgedrängten Hörerschaft erweckt. Der Beifall galt vorwiegend der wahrhaft glanzvollen Ausstattung und allen bei der Wiedergabe dieses Gounod'schen Werkes Betheiligten. Ueber die Frage: ob Gounod's „Faust" zu einer Repertoireoper unserer Bühne sich emporarbeiten dürfte, ist zur Stunde noch Nichts festzustellen. Jedenfalls ist es Schade um die auf das Studium eines solchen Machwerkes vergeudete Zeit und Mühe. Unser deutscher und fremdländischer Opernschatz ist so reich, Dasjenige hingegen, was unserer Residenz von demselben dargeboten wird, so lückenhaft, daß unschwer nach Besserem — sei es aus grauer Vergangenheit oder aus lebensfrischer Gegenwart — hätte gegriffen werden können. Als sogenanntes Cassastück denn doch — musikalisch genommen — eine theils viel zu fleißige und zu wenig ohrenkitzelnde, theils zu weit ausgesponnene, ja oft sogar entschieden langweilende Arbeit, als Tonwerk von höherem Belange hingegen zu musivisch, ja stillos, schillert Gounod's Oper zwischen zwei Polen irrlichtartig umher. S.

Darmstadt. Der Tenorist Niemann hat soeben eine Reihe von Gastvorstellungen an hiesigem Hoftheater gegeben, deren Erfolge hinsichtlich des Urtheils des Publicums sehr verschiedenartig waren. Er trat auf im „Rienzi", „Cortez", „Troubadour", „Faust" und „Tannhäuser". Seine gelungenste Leistung war unserer Ansicht nach die des „Rienzi", welcher Vorstellung, wie bereits in Ihrem Blatte gemeldet, Richard Wagner, welcher mit seinen Verleger Schott von Mainz gekommen war und vom Publicum mit dreimaligem Hoch empfangen wurde, beiwohnte. Die besondere Disposition der in ihrer Bedeutung anerkannten Stimme, die der kräftigen Natur Niemann's entsprechende Repräsentation des Tribunen, die außerordentlich klare und wohlthuende Aussprache wirkten zusammen zu einer Vollkommenheit der Darstellung, wie sie selbst die jüngsten Tichatschek'schen Leistungen nicht erreichten. Auch als Tannhäuser und Cortez bewährte sich Niemann als ausgezeichnete Kraft auf dem Gebiete des Heldentenors. Wir vermissen jedoch in diesen Darstellungen die Klarheit der Aussprache und die volle Disposition der Stimme. Hinreißend war die Steigerung des Ausdruckes bei dem Sängerkrieg auf der Wartburg, sowie die Erzählung im dritten Acte des „Tannhäuser" und die Schlußscene im zweiten Act des „Cortez". Weniger hervorragend waren die beiden anderen Darstellungen. Lyrische Ausdrucksfähigkeit liegt, wie es scheint, der Natur Niemann's ferner, und führte ihn diese negative Seite seiner Künstlerwirksamkeit im „Faust" zum gewöhnlichsten Tremoloeffect. X.

Meiningen. Am 2. März ging „Figaros Hochzeit" über unsere Bühne; die Partien der Susanne und der Gräfin befanden sich in den Händen von Frau Förster und Frl. Berghaus. Wir wollen über Erstere noch kein entschiedenes Urtheil fällen, da es schien, als wäre das Studium der Rolle bei ihr noch nicht zum Abschluß gebracht. Im Gegensatz dazu fanden wir in der Darstellung der Gräfin (Frl. Berghaus) eine vortreffliche Leistung. Alle guten Eigenschaften, die wir an der jungen Künstlerin in den Rollen der Bertha („Prophet"), Venus („Tannhäuser") u. s. w. anzuerkennen Gelegenheit fanden, traten hier ebenfalls hervor. In den beiden Arien kamen die verschiedenen feinen Stimmungen durch verständnißvolle Auffassung entsprechend zu Tage, wie sich auch in den übrigen Theilen der Oper die Künstlerin keinen Moment entgehen ließ, ihr schönes Darstellungstalent mit der zu der Rolle gehörigen Noblesse, Grazie und Leidenschaft, musikalischen Sicherheit und feinem Geschmack in überraschender Weise darzuthun. ζ

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Frau Bürde-Ney hat sich zur Kräftigung ihrer Gesundheit nach dem Süden der Schweiz begeben und wird einige Zeit am Genfer See verbringen.

Eine Nachricht der „Monde musical", daß Liszt in Paris angekommen sei und die Absicht habe, um in den Pasdeloup'schen Concerten sich hören zu lassen, müssen wir zu den zahlreichen Fabeln zählen, mit welchen die Zeitungen ihre Leser zu unterhalten belieben.

Der Theaterdirector Tescher ist mit dem Maschinisten Brandt im Auftrage des Großherzogs von Hessen-Darmstadt nach Paris gereist, um Gounod's „Königin von Saba" für die Darmstädter Bühne zu kapern. Bekanntlich war diese auch das erste deutsche Theater, welches „Faust und Margarethe" vorführte.

Nabich ist von London in Paris angekommen, um dort im Saal Herz zu concertiren.

In Copenhagen debutirte ein mit glänzenden Stimmmitteln ausgerüsteter Tenorist, Namens Nyrop.

Musikfeste, Aufführungen. Das vierte Concert des Rich. Müller'schen Vereins in Leipzig brachte am 7. d. Mts. vor eingeladenen Zuhörern Spohr's „Hymne an die heilige Cäcilia", „Gesang der Geister über den Wassern" von Hiller, zwei Quartetten von Rob. Schumann und den Hirtenchor aus „Rosamunde" von F. Schubert. Den zweiten Theil bildete die große Scene aus dem „Fliegenden Holländer", den dritten „Erlkönigs Tochter" von Gade.

Das achte Museums-Concert in Frankfurt a. M. enthielt F. Schubert's C dur-Symphonie, die Briefarie der Donna Anna (Frau Michaeli), dreistimmiger Frauenchor aus Cherubini's „Blanche de Provence" und Mendelssohn's Musik zum „Sommernachtstraum".

Es ist nicht uninteressant, die Pariser Concertprogramme zu verfolgen; denn sie documentiren am Besten den neuerwachten guten Geist, den anzuerkennen wir in jüngster Zeit verschiedene Male Anlaß genommen. So enthielt eine von einem Hrn. Julien Sauzay am 24. vor. Mts. veranstaltete Soirée folgendes Programm: Quintett für Streichinstrumente von Mozart, Sonate D dur für Pianoforte und Violine von Beethoven, Ouverture und Chaconne von Bach in einer Bearbeitung von Saint-Saëns, Andante, Thema und Variationen für Pianoforte und Violoncell von Mozart, erster Satz des fünften Concertes von Baillot, Streichquartett von Haydn, Walzer und Mazurka von Chopin, für Violine, Violoncell und Pianoforte bearbeitet von Franchomme.

Neue und neueinstudirte Opern. D. H. Engel's „Prinz Carneval" hat bis jetzt am Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater zu Berlin vier Wiederholungen erlebt.

Todesfälle. Am 8. d. Mts. starb in Meiningen der Liedercomponist Andreas Zöllner.

In London starb Mrs. Bradshaw, früher als Miß Tree eine gefeierte Sängerin der englischen Oper.

Vermischtes.

Der am 13. Februar in Muskau verstorbene Dichter Leopold Schefer war, was Vielen unbekannt sein dürfte, ein tüchtiger Orgelspieler, wie er auch eine ziemliche Anzahl Ouverturen, Symphonien und Claviercompositionen verfaßt hat.

Auf dem Programme des letzten Conservatoriums-Concertes las man unter Anderem: l'Ouverture de Jubel (Jubelouverture) de Weber.

In Madrider Blättern ist das Verlangen ausgesprochen, auch ein Mal Mozart's „Don Juan" aufzuführen; man sucht das Publicum gleichzeitig über den Componisten und sein Werk zu belehren.

Rossini hat ein Gedicht „Der Seidenwurm" in Musik gesetzt; die Composition wird massenhaft zum Besten der armen Seidenweber in Lyon verkauft.

Berichtigung.

In Nr. 9 der „Neuen Zeitschrift für Musik" (28. Februar 1862) findet sich ein Bericht (unterzeichnet Paolo) über die Schiller-Ouverture des Hrn. Capellmeister Dr. Rietz, welche der Referent in den Symphonieconcerten der königl. sächs. musikalischen Capelle gehört haben will. Das Musikstück war allerdings in das Programm des fünften Concertes aufgenommen worden, ist aber auf Wunsch des Hrn. Componisten dies Mal nicht zur Ausführung gekommen: es wurde dafür die Euryanthen-Ouverture gespielt.

Dresden, den 6. März 1862.

G. Forkert, M. Fürstenau, R. Hiebendahl, H. Hübler, J. Rühlmann, königl. sächs. Kammermusiker und Mitglieder des Gesammtdirectoriums der Symphonieconcerte.

☞ Die Musikalienhandlung von Carl Merseburger in Leipzig (Münzgasse Nr. 19) bietet eine prachtvolle **Stainer-Sologeige** vom Jahre 1656 zum Verkauf aus, und liegt dieselbe in genannter Handlung zur gefälligen Prüfung aus.

☞ Bei dem königl. Hoforchester in Hannover wird ein **erster Flötist** gesucht. — Darauf Reflectirende wollen sich bei der königl. Hoftheater-Intendantur direct melden.

☞ In der herzoglichen Hofcapelle zu Ballenstedt ist die Stelle eines als Solo- und Orchester-Bläser gewandten **Waldhornisten** zu besetzen. Derselbe müßte zugleich befähigt sein, im Orchester als Violoncellist mitzuwirken, und können sich hierzu qualificirte Bewerber wegen Mittheilung der näheren Bedingungen an den herzogl. Anhalt-Bernburgischen Capellmeister B. Klauß in Ballenstedt wenden.

Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Mit Ostern d. J. beginnt im Conservatorium der Musik ein neuer Unterrichtscursus und Donnerstag den 24. April d. J. findet die regelmässige halbjährige Prüfung und Aufnahme neuer Schülerinnen und Schüler statt. Diejenigen, welche in das Conservatorium der Musik eintreten wollen, haben sich bis dahin schriftlich oder persönlich bei dem unterzeichneten Directorium anzumelden und am vorgedachten Tage bis Vormittags 10 Uhr vor der Prüfungscommission im Conservatorium einzufinden.

Zur Aufnahme sind erforderlich: musikalisches Talent und eine wenigstens die Anfangsgründe überschreitende musikalische Vorbildung.

Das Conservatorium bezweckt eine möglichst allgemeine, gründliche Ausbildung in der Musik und den nächsten Hülfswissenschaften. Der Unterricht erstreckt sich theoretisch und praktisch über alle Zweige der Musik als Kunst und Wissenschaft (Harmonie- und Compositionslehre; Pianoforte, Orgel, Violine, Violoncell u. s. w. in Solo-, Ensemble-, Quartett-, Orchester- und Partiturspiel; Directions-Uebung, Solo- und Chorgesang, verbunden mit Uebungen im öffentlichen Vortrage; Geschichte und Aesthetik der Musik; italienische Sprache und Declamation) und wird ertheilt von den HH. Musik-Dir. Dr. *Hauptmann*, Musik-Dir. und Organist *Richter*, Capell-M. *C. Reinecke*, Dr. *R. Papperitz*, Professor *Moscheles*, *L. Plaidy*, *E. F. Wenzel*, Concert-M. *F. David*, Concert-M. *R. Dreyschock*, *Ch. Davidoff* (Violoncell), *F. Herrmann*, *E. Röntgen*, Professor *Götze*, Dr. *F. Brendel* und *Mr. Vitale*.

Das Honorar für den gesammten Unterricht beträgt jährlich 80 Thaler, zahlbar pränumerando in ¼jährlichen Terminen à 20 Thlr. zu Ostern, Johannis, Michaelis und Weihnachten j. J.

Die ausführliche gedruckte Darstellung der inneren Einrichtung des Instituts u. s. w. wird von dem Directorium unentgeltlich ausgegeben, kann auch durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes bezogen werden.

Leipzig, im Februar 1862.

Das Directorium des Conservatoriums der Musik.

Conservatorium für Musik in Dresden

(Landhausstr. 6, II).

Protector: S. k. H. Kronprinz *Albert* von Sachsen. **Ehrenvorstände:** S. k. H. Prinz *Georg*, Herzog zu Sachsen, S. H. Herzog *Ernst II.* von Sachsen-Coburg-Gotha etc. **Directorium:** k. Capell-M. Dr. *J. Rietz*, *F. Pudor*. **Lehrer:** Prof. *E. Leonhard* (Piano, Ensemble-, Orchesterspiel); *H. Döring* (Piano); k. Kammermsks. *Rühlmann* (Piano, Harmonie, Geschichte der Musik); Musik-Dir. *Reichel* (Composition); k. Capell-M. Dr. *Rietz* (Composition); k. Concert-M. *Lauterbach*, k. Kammermsci. *Hüllweck*, *Böhr* (Violine); k. Kammervirtuos *E. A. Kummer* (Violoncello); k. Kammermsks. *Keyl* (Contrabass); Hofopernsänger *Risse* (Gesang); Hofschauspieler *Heine* (Declamation); Sprachlehrer *Muralto* (Italienisch); Organist *Merkel* (Orgel); Musik-Dir. *Pfretzschner* (Chorgesang); k. Kammermsci. *Fürstenau*, *Hiebendahl*, *Lauterbach*, *Herr*, *Lorenz*, *Queisser* (Flöte, Oboe, Clarinette, Fagott, Horn, Trompete). — **Anfang des neuen Cursus** am 1. April 1862. — **Honorar** für den gesammten Unterricht 100 Thlr. jährlich. — **Die Statuten** sind *gratis* zu beziehen durch den Director *Pudor*, welcher jede nähere Auskunft ertheilt und die Anmeldungen entgegennimmt.

LITERARISCHE ANZEIGEN.

Demnächst erscheint im unterzeichneten Verlage mit Eigenthumsrecht:

Friedrich Kiel,

Requiem für Solo- und Chorstimmen mit Orchesterbegleitung, Op. 20, in Partitur, Auflagestimmen und Clavierauszug.

C. F. Peters, *Bureau de Musique* in *Leipzig* und *Berlin*.

Musikalien-Leihanstalt

für arrangirte Orchestermusik

von August Thümmler in Leipzig.

Hiermit beehre ich mich anzuzeigen, dass der *fünfte Nachtrag* zu den Katalogen meiner Anstalt erschienen und nebst dem vorausgegangenen *Hauptkatalog* und *Nachträgen* auf frankirte Bestellung oder durch jede Buchhandlung *gratis* zu beziehen ist.

August Thümmler.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 21. März 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (R. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 12.
Sechsundfunfzigster Band.

B. Westermann & Comp. in New York.
F. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Schumanniana Nr. 8. — Aus Wien (Schluß). — Antireplik. — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes.

Schumanniana Nr. 8.

Die Schumann'sche Schule.

IV. Johannes Brahms.

Robert Schumann schreibt in seinem „neue Bahnen" überschriebenen musikalischen Testamente und Schwanengesange (Band 39 Nr. 18 dieser Zeitung vom 28. October 1853), daß er bei dem Aufschwunge, den die Musik in der letzten Zeit genommen, schon immer gedacht habe, „es würde und müsse einmal plötzlich Einer erscheinen, der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen wäre, Einer, der uns die Meisterschaft nicht in stufenweiser Entfaltung brächte, sondern, wie Minerva, gleich vollkommen gepanzert aus dem Haupte des Kronion spränge. Und er ist gekommen, ein junges Blut, an dessen Wiege Grazien und Helden Wache hielten. Er heißt Johannes Brahms, kam von Hamburg, dort in dunkler Stille schaffend, aber von einem trefflichen und begeistert zutragenden Lehrer (Eduard Marxsen) gebildet in den schwierigsten Satzungen der Kunst. Er trug auch im Aeußeren alle Anzeichen an sich, die uns ankündigen: Das ist ein Berufener. Am Clavier sitzend, fing er an, wunderbare Regionen zu enthüllen. Wir wurden in immer zauberischere Kreise hineingezogen. Dazu kam ein ganz geniales Spiel, das aus dem Clavier ein Orchester von wehklagenden und laut jubelnden Stimmen machte. Es waren Sonaten, mehr verschleierte Symphonien, — Lieder, deren Poesie man, ohne die Worte zu kennen, verstehen würde, obwol (da?) eine tiefe Gesangsmelodie sich durch alle hindurchzieht, — einzelne Clavierstücke, theilweise dämonischer Natur, von der anmuthigsten Form, — dann Sonaten für Violine und Clavier, — Quartette für Saiteninstrumente, — und jedes so abweichend von andern, daß sie jedes verschiedenen Quellen zu entströmen schienen."

„Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen, im Chor und Orchester, ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbarere Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor."

Als habe sich Schumann zu dieser begeisterten (hier nur in ihren wesentlichen Aussprüchen wiedergegebenen) Prophezeiung und frohen Botschaft gleichsam als ein zweiter Johannes der Täufer berufen und gedrängt gefühlt, ruft er zum Schlusse, in Vorahnung, daß er selbst seinen Zauberstab bald abzugeben bestimmt sei, dem getreuen Häuflein seiner Jünger zu: „Es waltet in jeder Zeit ein geheimes Bündniß verwandter Geister. Schließt, die Ihr zusammengehört, den Kreis fester, daß die Wahrheit der Kunst immer klarer leuchte, überall Freude und Segen verbreitend!"

Und wie wurde das neue Johannes-Evangelium aufgenommen?

Die damals noch kleine Schumann'sche Gemeinde war freudig überrascht und glaubte; das übrige musikalische Publicum, Conservative wie Fortschrittspartei, zuckte ungläubig die Achsel und spottete. Und als dann Ende Februar 1854 die Trauerbotschaft aus Düsseldorf einlief, als später die sieben Fughetten Op. 126 erschienen und schon Spuren von Schumann's Geistesumnachtung zeigten, da schüttelten auch viele Schumannianer den Kopf. Endlich — es war wol gegen die Mitte von 1854 — erschienen die ersten Werke von Johannes Brahms. Welch Staunen, Stutzen und Verdutzen erregten diese in der Ausführung so schwierigen, in der Form so klaren, ihrem Inhalte nach so neuen, bald einfach großen, bald berserkermäßig colossalen, bald dämonisch wilden Erstlingsschöpfungen; man kam Anfangs nicht recht zur Besinnung, zumal der junge Vulcan auf ein Mal sogleich sechs Cyklopenstücke (darunter drei Sonaten) herausgeschleudert hatte, jede von durchaus verschiedenem Charakter. Kaum aber hatte man sich etwas gesammelt, so erfolgte gegen Ende desselben Jahres ein zweiter, kleinerer Ausbruch. Neues Staunen, denn schon war Brahms in eine andere Phase getreten, auf das himmelhoch Jauchzen war Betrübniß bis zum Tode gefolgt. Und so haben wir, denen eine res severa ein wahres Gaudium ist und die wir durch harte Schalen hindurch zum innersten Kern zu dringen uns gewöhnt haben, bis zu dem soeben erschienenen neuesten Werke, dem Sextette für Streichinstrumente Op. 18, nicht aufgehört, zu staunen, an jedem neuen Werke erwartend, daß es dem vorhergehenden wenigstens ähnlich sein werde, und immer durch seine völlige Verschiedenheit von Neuem über-

raſcht, mit immer ſteigender Bewunderung die ſeltſamen Bahnen dieſes neu aufgegangenen, ſtets klarer und herrlicher leuchtenden Geſtirns am muſikaliſchen Himmel verfolgend.

Ja dieſe Werke ſind neu, kühn, groß und ſchön, aber ſchwer, ſchwer aufzufaſſen und ſchwer auszuführen; die erſte Sonate namentlich iſt faſt ſo ſchwierig, wie der erſte Satz von Beethoven's Hammerclavierſonate, an deren Hauptthema ihr Anfangsthema auch erinnert, in der Vollgriffigkeit geht ſie ſogar noch darüber hinaus. Brahms läßt ſich bei ſeinen doppelten Contrapuncten, ſeinen canoniſch oder in der Gegenbewegung geführten Nachahmungen meiſtens nicht an den beiden einfachen Stimmen genügen; er ſetzt denſelben, wenn es irgend angeht, noch die Terz, Quint oder Octave hinzu und muthet uns nebenbei noch zu, zwei Octaven tiefer einen Orgelpunct anzuſchlagen. Dieſe Verbindung der alten contrapunctiſchen Kunſt mit der neueſten Vollgriffigkeit iſt es, was die Brahms'ſchen zweihändigen Clavierſachen ſo ſchwer macht und ihrer weiteren Verbreitung hinderlich iſt. Wenn es wirklich in Deutſchland einige Hundert Muſiker und Kunſtfreunde geben ſollte, die drei Brahms'ſche Sonaten und das Scherzo bewältigen könnten, ſo haben ſicherlich von dieſen Wenigen noch nicht die Hälfte die Luſt, in eine zugleich geiſtig ſo ſchwere Muſik tief genug einzudringen, um ſie mit dem richtigen Verſtändniß vortragen zu können, und ſo iſt es gekommen, daß dieſe Schätze bisher dem Publicum ſo gut wie unbekannt geblieben ſind. Die Liederhefte bieten zwar keine Schwierigkeit der Ausführung, erfordern aber immer einen feinen Clavierſpieler und einen gebildeten, tief empfindenden Sänger, alſo ein Duo, das nicht gar zu häufig anzutreffen iſt. Und wenn endlich die zuletzt erſchienenen Orcheſter- und Chorſachen bisher noch nicht die ihnen gebührende Anerkennung gefunden haben, trotz ihres Melodienreizes, ihrer durchweg klaren Form und Arbeit und ihrer nicht allzu ſchweren Ausführbarkeit, ſo kann ich mir dies Räthſel nur dadurch erklären, daß die Mehrzahl der verſchiedenen Zuhörerſchaften (publica) durch den Schlendrian der Concertdirectionen gewöhnt iſt, nur diejenigen Werke durch Beifall zu ehren, für welche ihnen das Verſtändniß durch Jahre lang wiederholte Aufführung bereits vollſtändig aufgegangen iſt. Habe ich doch ſelbſt ein Mal dem Fiasco einer erſten Aufführung von Schumann's „Manfred" und Joachim's Ouverture zu „Heinrich IV." beigewohnt. Es thäte wirklich Noth, zur Hebung dieſer Calamität ein Mittel zu erfinden, das es möglich machte, das erſte Mal ein neues Werk gleich zum zwanzigſten Male aufzuführen. Nebenbei mag freilich die Neuheit der Brahms'ſchen Muſik und die Neuheit ſeines Namens (denn ein Concertpublicum beklatſcht ſo leicht nicht das Werk eines noch unberühmten Meiſters, man könnte ſich ja blamiren!) der ſofort durchſchlagenden Wirkung hinderlich ſein, und endlich iſt noch die leidige Zerſplitterung des muſikaliſchen Deutſchlands mit daran Schuld. Hie Welf! hie Waiblingen! ertönt der Schlachtruf, und die zwiſchen den kämpfenden Parteien die Mitte haltende Schumann'ſche Fahne kommt dabei ins Gedränge. Gott beſſere es! Ich aber, der ich ebenfalls zur Schumann'ſchen Fahne geſchworen, will inzwiſchen ruhig den Ausſpruch der endgültig entſcheidenden Richterin „Zeit" erwarten (irre ich, ſo irre ich wenigſtens in guter Geſellſchaft), will nicht polemiſch werden, vielmehr dafür dankbar ſein, daß mir Freund Brendel in ſeiner Zeitung zu meinen zeitweiligen Herzenserleichterungen ein willkommenes Plätzchen eingeräumt hat, und jetzt ohne weitere Umſchweife die flüchtige Beſprechung der Brahms'ſchen Werke beginnen. Wenn ich dabei auf manche, in den erſten Clavierwerken unterlaufenen Ueberſchreitungen der Schönheitslinie und in den Liedern auf verſchiedene Declamationsfehler einen verhältnißmäßig vielleicht zu ſchweren Accent lege; ſo geſchieht dies lediglich, um darzuthun, daß ich, trotz aller Verehrung des jungen Meiſters, für deſſen Mängel und Ueberſchwänglichkeiten immer noch Auge und Ohr offen behalten habe, für Fehler, die Brahms jetzt ebenſo gewiß erkannt haben wird, als er ſie bereits in ſeinen letzten Werken vermieden hat.

Johannes Brahms, in Hamburg am 7. Mai 1833 geboren, hat bisher Folgendes veröffentlicht:

Op. 1. Sonate C dur für das Pianoforte, Joſeph Joachim zugeeignet. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr. 1854.

Op. 2. Sonate Fis moll für das Pianoforte, Frau Clara Schumann verehrend zugeeignet. Ebendaſelbſt. Pr. 1 Thlr. 5 Ngr. 1854.

Op. 3. Sechs Geſänge für eine Tenor- oder Sopranſtimme mit Pianofortebegleitung, Bettina v. Arnim gewidmet. Ebendaſelbſt. Pr. 20 Ngr. 1854.

Op. 4. Scherzo Es moll, ſeinem Freunde Ernſt Ferdinand Wenzel zugeeignet. Pr. 20 Ngr. Im gleichen Verlage und Jahre.

Op. 5. Sonate F moll, der Frau Gräfin Ida v. Hohenthal, geb. Gräfin v. Scherr-Thoß zugeignet. Leipzig, Bartholf Senff. Pr. 1 Thlr. 15 Ngr. 1854.

Op. 6. Sechs Geſänge für eine Sopran- oder Tenorſtimme mit Begleitung des Pianoforte, den Frl. Luiſe und Minna Japha zugeeignet. Ebendaſelbſt. Pr. 1 Thlr. 1854.

Op. 7. Sechs Geſänge für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte, Albert Dietrich gewidmet. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. 20 Ngr. 1854.

Op. 8. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Ebendaſelbſt. Pr. 3 Thlr. 10 Ngr. 1854.

Op. 9. Variationen für das Pianoforte über ein Thema von Robert Schumann, Frau Clara Schumann zugeeignet. Ebendaſelbſt. Pr. 25 Ngr. 1854.

— Mondnacht von Eichendorff in den „Albumblättern", unter 8 Liedern von Joachim ꝛc. Erſtes Heft. Caſſel, Wiegand. Pr. 1 Thlr. 1854.

Op. 10. Balladen für das Pianoforte, Julius O. Grimm gewidmet. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. 1 Thlr. 1856.

Op. 11. Serenade D dur für großes Orcheſter. Ebendaſelbſt. Pr. Partitur 5 Thlr. 15 Ngr., Stimmen 7 Thlr., vierhändiger Clavierauszug vom Componiſten 2 Thlr. 15 Ngr. 1861.

Op. 12. *Ave Maria* für weiblichen Chor mit Orcheſter oder Orgelbegleitung. Winterthur, Rieter-Biedermann. Pr. Partitur und Stimmen 1 Thlr. 20 Ngr., einzelne Quartett- und Chorſtimmen à $1^1/_2$ Ngr., Clavierauszug 15 Ngr., Orgelſtimme 5 Ngr. 1861.

Op. 13. Begräbnißgeſang für Chor und Blaſeinſtrumente. Ebendaſelbſt. Pr. Partitur und Stimmen 1 Thlr. 15 Ngr., Chorſtimmen einzeln à $1^1/_4$ Ngr., Clavierauszug $22^1/_2$ Ngr. 1861.

Op. 14. Lieder und Romanzen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Winterthur, Rieter-Biedermann. Pr. 1 Thlr. 1861.

Op. 15. Concert für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Winterthur, Rieter-Biedermann. Pr. mit Orchester- 7 Thlr., für die Pianostimme allein 2 Thlr. 10 Ngr. 1861.

Op. 16. Serenade für kleines Orchester (Blaseinstrumente, Violen, Violoncells und Bässe). Bonn, Simrock. Pr. Partitur 14 Francs, Orchesterstimmen 18 Francs, vierhändiger Clavierauszug 9 Francs, Viole einzeln $2^1/_2$ Francs, Violoncells und Bässe 3 Francs. 1861.

Op. 17. Gesänge für Frauenchor mit Begleitung von zwei Hörnern und Harfe. Bonn, Simrock. Pr. Partitur mit Clavierauszug 4 Francs, Harfe und zwei Hörner 3 Francs, Singstimmen 2 Francs. 1861.

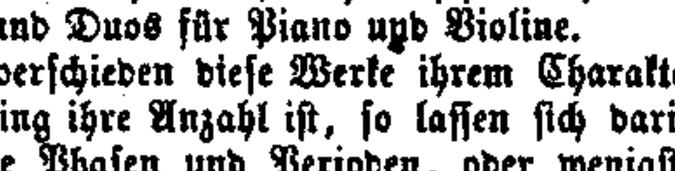
Op. 18. Sextett für zwei Violinen, zwei Violen und zwei Violoncells. Bonn, Simrock. Pr. Partitur 9 Francs, Stimmen 9 Francs, vierhändiger Clavierauszug 9 Francs. 1862.

Robert Schumann, als er den Brahms'schen Empfehlungsbrief schrieb, scheint — aus Gründen, die hier aufzuzählen zu weit führen würde — von den oben aufgezählten Werken nur Op. 1—6 und vielleicht Einzelnes aus Op. 7 und 10 gekannt zu haben; nebenbei freilich erwähnt er noch einige andere bisher noch nicht erschienene, wie die Streichquartette und Duos für Piano und Violine.

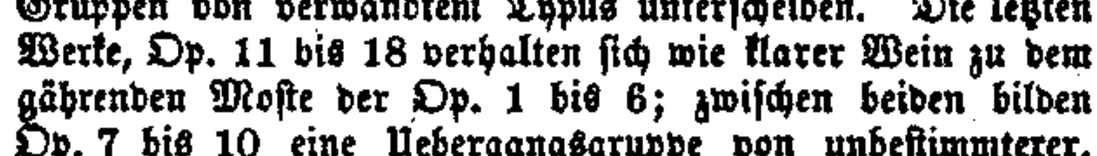
So verschieden diese Werke ihrem Charakter nach sind, und so gering ihre Anzahl ist, so lassen sich darin doch schon verschiedene Phasen und Perioden, oder wenigstens mehrere Gruppen von verwandtem Typus unterscheiden. Die letzten Werke, Op. 11 bis 18 verhalten sich wie klarer Wein zu dem gährenden Moste der Op. 1 bis 6; zwischen beiden bilden Op. 7 bis 10 eine Uebergangsgruppe von unbestimmterer, schwankender Färbung.

Von den Werken der ersten Periode ist die C dur-Sonate Op. 1 die kühnste und stürmischste. Der Bau dieser Sonate, und zunächst ihres ersten Satzes (auf einen ersten Theil, welcher wiederholt wird, folgt der Durchführungstheil und eine Reprise des ersten Theiles, abgeschlossen durch eine längere Coda) bietet zwar für das Verständniß keine Schwierigkeit dar, desto mehr aber die thematische Arbeit, welche Brahms nicht blos im Durchführungstheile, sondern fast unterbrochen vom Anfang bis zum Schlusse anwendet.

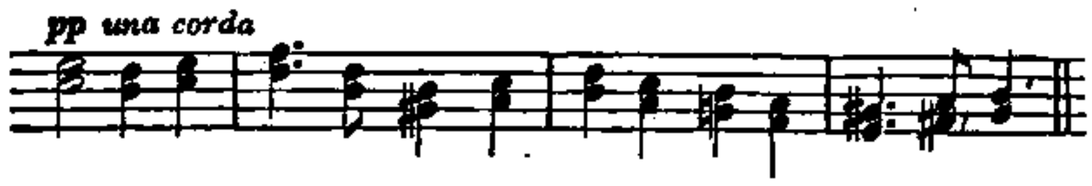
Versuchen wir es, uns die Brahms'sche thematische Arbeit an dem ersten Satze der C dur-Sonate so klar zu machen, wie es ohne umfassende Notenbeispiele möglich ist.

Auf das in C dur frisch und kühn angestimmte Hauptthema A:  folgt ein

mildes zweites (B) in A moll:

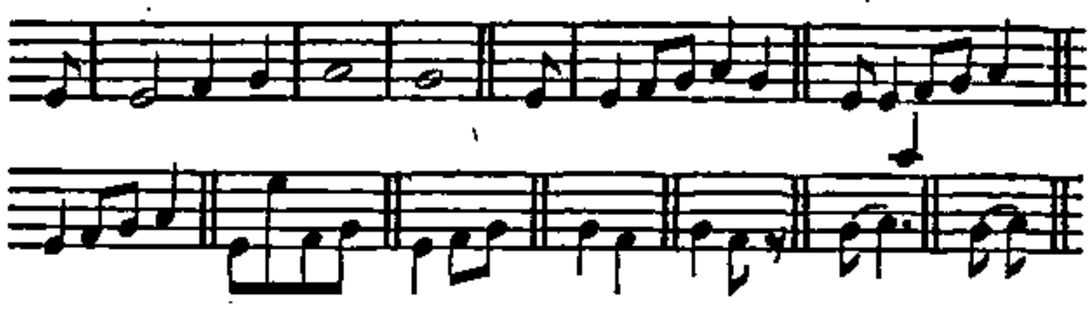


mit zwei Sequenzen, die bis zur Undecime d hinauf und von hier wieder herabsteigen; das dritte Hauptthema C schwankt in wehmüthigen Klagetönen zwischen Aeolisch und Phrygisch:



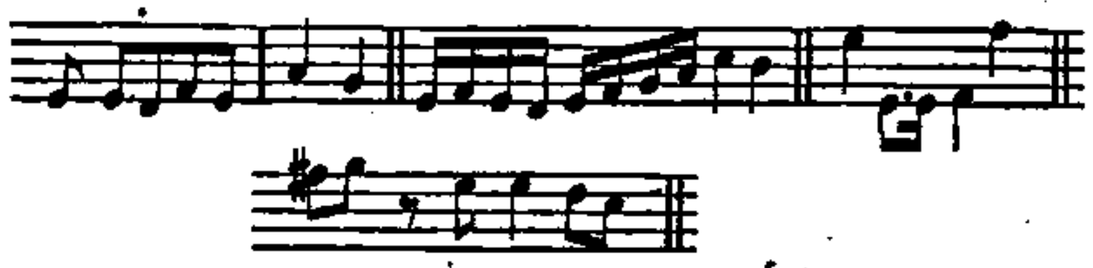
Diese Hauptthemas A B und C werden nun in ihre einzelnen Motive zerlegt und jedes dieser kleineren Motive oder Motivtheile wieder zu anderen, meist sequenzmäßig fortgeführten, Combinationen verwendet.

So werden aus Thema A folgende, der größeren Deutlichkeit wegen auf die Tonart desselben übertragenen, Motive gebildet:



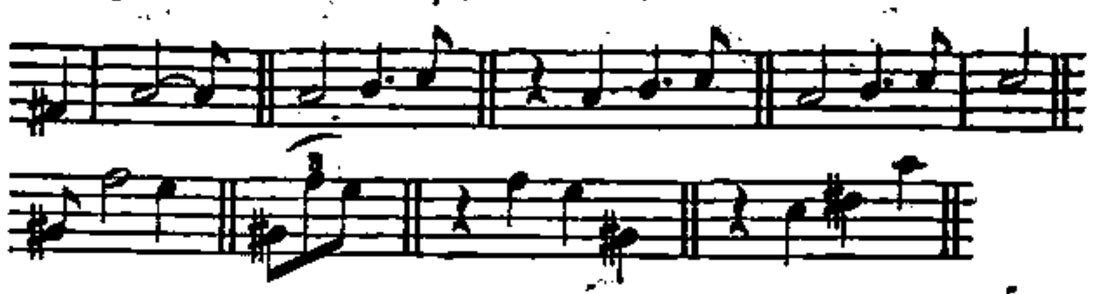
die Umkehrungen:

und die freieren Gestaltungen und Variationen:



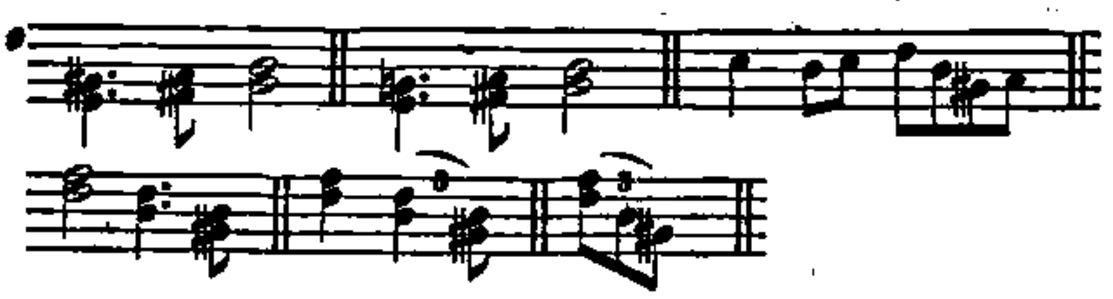
u. s. w.

Ferner aus dem Thema B:



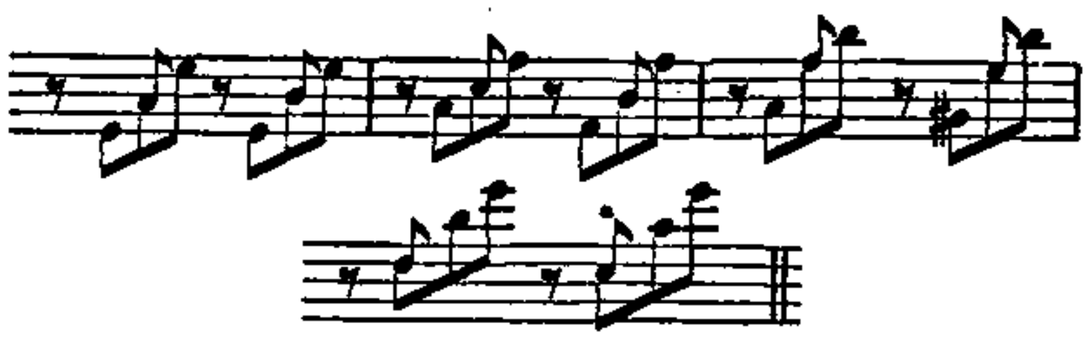
u. s. w.

und endlich aus Thema C:



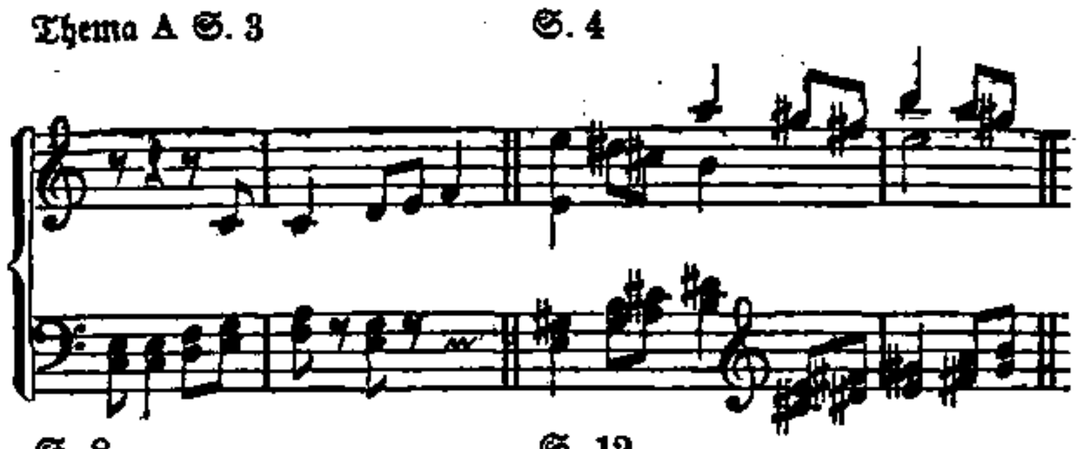
u. s. w.

Mitunter wird ein Thema zwischen anderen Noten versteckt, gleichsam nur angedeutet, so Thema B in dem Satze:

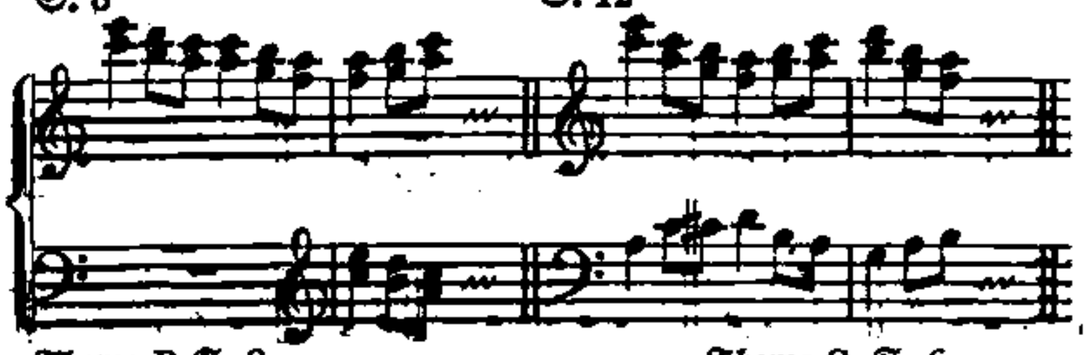


Von den vielen canonischen und contrapunctischen Gebilden mögen hier nachfolgende in vereinfachter Gestalt einen Platz finden:

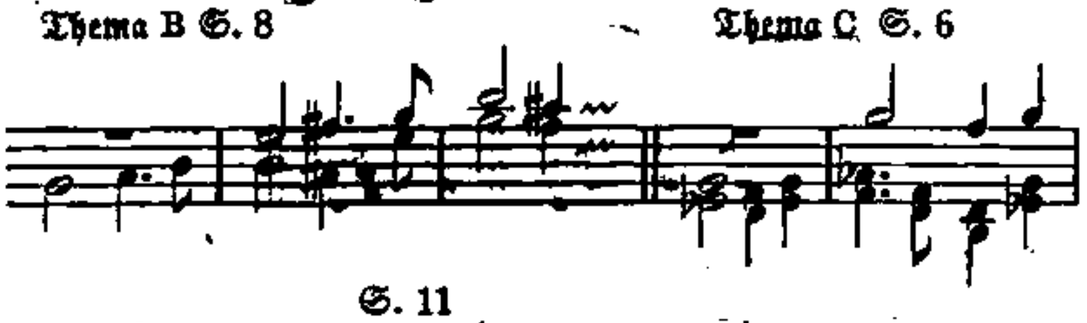
Thema A S. 3 S. 4



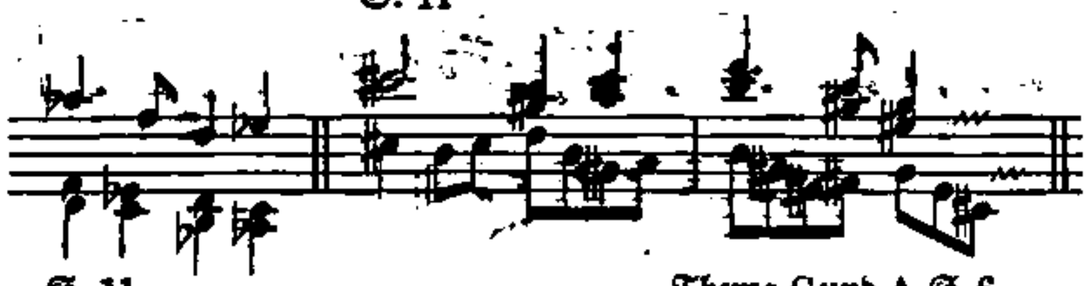
S. 8 S. 12



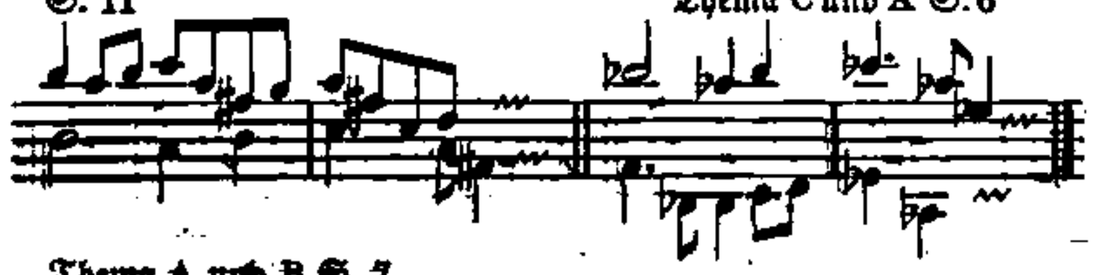
Thema B S. 8 Thema C S. 6



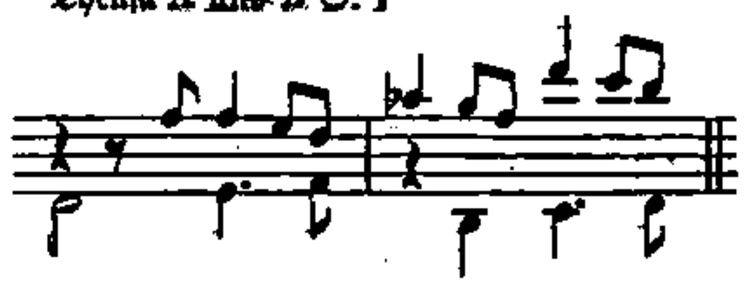
S. 11



S. 11 Thema C und A S. 6



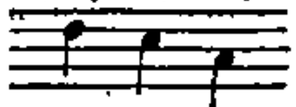
Thema A und B S. 7



u. s. w.

Man sieht, es ist die alte thematische Kunst Haydn-Beethoven's, die auch Brahms anwendet, und demnach macht seine Arbeit einen von jener durchaus verschiedenen Eindruck. Durch das Aufsteigen der Imitationen bis zur Septime, None, Undecime erhalten dieselben einen seltsamen Charakter, die doppelten Contrapuncte werden durch Hinzufügung von Füllstimmen wuchtig und wulstig, oder verlieren wenigstens jene durchsichtige Leichtigkeit, die doch einmal der Natur der Arabesken allem angemessen ist; und da Brahms schon die natürlichsten und gefälligsten seiner thematischen Verschlingungen im ersten Theile anbringt, so muß er im Durchführungstheile, um die hier erforderliche Steigerung herauszubringen, oft zu gezwungenen und rauhen Tonverbindungen seine Zuflucht nehmen. So hat er namentlich in den Durchführungen Seite 7 wiederholt die Schönheitslinie überschritten, und so ist es gekommen, daß er in seinem ersten Sonatensatze ein zwar großartiges und originelles, aber überladenes Bild voll greller Contraste geliefert hat.

Das darauf folgende Andante (C moll $^2/_4$) söhnt uns durch erhabene Einfachheit wieder vollständig mit ihm aus. Es sind Variationen über das altdeutsche Minnelied „Blau, blau Blümelein", deren erste sich durch überraschende Harmoniefolgen auszeichnet, während die zweite uns durch einen prächtigen doppelten Contrapunct, die dritte durch eine zum Melodie führenden Basse hinzu erfundene innige Cantilene, und die Coda durch sinnige canonische Führung anzieht.

Der dritte Satz, Scherzo (Allegro molto e con fuoco, E moll $^6/_8$) und Trio (più mosso, C dur $^3/_4$), ist das Wildeste, was Brahms geschrieben. Nur auf kurze Zeit durch einen in die Mitte des Scherzos eingeschobenen kleinen Nebensatz von sanfterem Humor unterbrochen, stürmt er in brausender, grausiger, immer wilderer Jagd fort, feroce, strepitoso, und hierzu bildet das kaum weniger stürmische Trio nur dadurch eine Art von Gegensatz, daß es melodischer und weniger dämonisch als das Scherzo ist. [In diesem Scherzo hat Brahms die Tonfolge  als Hauptmotiv bearbeitet, eine Tonfolge, die für seine späteren Melodien fast die Bedeutung eines Merkzeichens besitzt; denn eine große Anzahl derselben, so verschiedenen Charakters sie sonst sind, enthalten diesen Gang oder dessen Umkehrungen als Motivtheil. In ähnlicher Weise hat Beethoven in seinen ersten Sonaten die aufsteigende Quarte als Anfang seiner Haupt- und Nebenthemas geliebt.]

Das rondoartige Finale (Allegro con fuoco, C dur, $^9/_8$ und $^6/_8$) ist wieder rein menschlich, aber darum nicht weniger ausgelassen. Hier pulsirt unbändiges Jugendfeuer in den von Kraft und Gesundheit strotzenden Adern. Ganz besonders keck und verwegen nehmen sich die kühnen Septimen- und Nonenaccorde und die von der None bis zur Terzdecime sich versteigenden Nachahmungen auf Seite 24 aus, und die trotzigen Durchführungen des dritten (nordischen?) Hauptmotivs Seite 27. [Wollte man sich Eins wegwünschen, so wäre es der, für einen Contrapunctisten wie Brahms, doch wol schon zu wohlfeile doppelte Contrapunct auf der dritten und vierten Reihe der letzten Seite.]

Junger Most gebehrdet sich mitunter ganz absonderlich, um so absonderlicher, je edler und feuriger das Gewächs.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Wien.

(Schluß.)

Was nun die unserer Zeit nächststehende Halbvergangenheit und vollends Gegenwart betrifft, so war diese — wie bemerkt — aus dem historischen Concertprogramme der Musikvereins-Gesellschaft vollständig getilgt. Das hier vollbrachte Wagniß des Sprunges von Händel und Bach auf Boccherini blieb wirkungslos, und zwar nicht allein ob des Umgehens so vieler organisch nothwendiger Mittelglieder, sondern auch deshalb, weil das als Schlußstück gebrachte Boccherini'sche Quintett für Streichinstrumente in der That Nichts mehr denn eine geschickte, fließende Schablonenarbeit herauszustellen im Stande gewesen. Zellner gab in dieser Hinsicht quantitativ ohne Vergleich Ergiebigeres, wenn auch nur in einigen Puncten Stichhaltiges. In letztgenannte Reihe zählt die viersätzige, an feinen Zügen der Gesangsführung, Harmonik und Rhythmik reichhaltige D moll-Sonate für Clavier

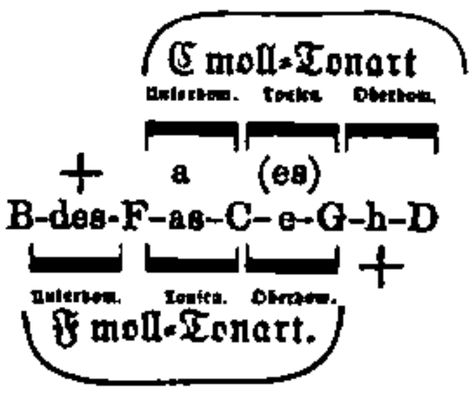
und Geige von Tartini; ferner ein reizvolles kleines Clavierstück von Domenico Scarlatti; das letzte unvollendet gebliebene Streichquartett J. Haydn's; endlich der vom Concertgeber sehr wirksam für das Harmonium eingerichtete und einen der glücklichsten Nachahmer Spohr's in das entschieden günstigste Licht stellende Adagiosatz aus dem B moll-Streichquintette Onslow's. Dies die Lichtseiten des Zellner'schen Programmes bezüglich der Vertretung des neueren Tongeistes. Dagegen waren sowol die beiden Schlußsätze des oft gehörten Haydn'schen D dur-Quartettes eben so überwundenes Klangzeug, wie die sattsam gehörte A dur-Arie des Sextus aus „Titus", und wie das Andante mit dem Menuet aus dem C moll-Trio (Op. 1, Nr. 3) Beethoven's. Zellner's zweites Concert hat — wie bemerkt — Vater Haydn entschieden wirksamer hingestellt. Mozart war mit dem Rondo seiner vierhändigen C dur-Sonate zwar nach einer Seite hin richtig gezeichnet. Es war dies die virtuosenhaft-elegante, allerdings eigenthümlich genug hervortretende, feine Geschmacksrichtung des Meisters. Daß indeß noch ganz andere Seiten aus Mozart's Werken zu erschließen, weiß Jeder. Ein bisher noch unaufgeführtes Bruchstück aus einem handschriftlichen Quintette für Oboe, drei Hörner und Fagott von Beethoven war als Neuheit anziehend. Da jedoch das ganze Werk diesen Tondichter blos mit ererbten, nämlich mit ausschließend von Haydn und Mozart her überkommenen Worten reden läßt; so war mit dem Credenzen des genannten Fragmentes eben so wenig gewonnen, wie mit der Vertretung dieses so vielseitigen Genius durch das zahme dritte Claviertrio aus seinem ersten Werke. C. M. v. Weber mit einer sehr schwächlichen Sopranarie aus „Sylvana" hinstellen, heißt wider sein Bestes schnöde verfahren, das er — abgesehen von der Oper — im ein- und mehrstimmigen Liede, in der Clavier- und selbst Kirchenmusik gewirkt. Eben so heißt es sich gegen so mannichfach dehnbare Künstlernaturen, wie Schubert, Mendelssohn und Schumann arg versündigen, wenn man Ersteren nur durch ein einziges Lied, den Zweiten blos durch ein kleines Clavierstück, den Dritten lediglich durch ein vom Flügel begleitetes Gesangsquartett vertreten will, sei auch jede der dargereichten Gaben eine wahre Perle ihrer Art, wie es denn von „Kriegers Ahnung", vom ersten „Liede ohne Worte" aus dem dritten Hefte, und von dem mit den Worten: „Daß Ihr steht in Liebesglut" beginnenden Bruchstücke aus dem „spanischen Liederspiele" mit vollem Rechte behauptet werden kann.

Ueber den ausführenden Theil des eben durchsprochenen Stoffes kann und darf ich kurz sein. Hier wie dort haben fast dieselben Einzelkräfte gewirkt. Auch ist die Leistungsfähigkeit der Hervorragenderen aus dieser Reihe dem Leserkreise der „Neuen Zeitschrift" bereits aus früheren Berichten meiner Feder bekannt. Endlich läuft das Ergebniß dieses Theiles meiner Besprechung in der Hauptsache auf unbedingte Anerkennung hinaus. Es wird daher genügen, bezüglich dieses Punctes die Namen: Herbeck (Dirigent der Chorleistungen des Musikvereins), das Herbeck'sche Streichorchester und den Singverein, ferner das Hellmesberger'sche Quartett, endlich die HH. Dachs, Dessoff und Eppstein auf einer, den akademischen Gesangverein mit seinem strebsamen Dirigenten, Hrn. Weinwurm und — nebst den bereits erwähnten HH. Hellmesberger, Dachs und Eppstein — noch die HH. Dreyschock, Walter, Mayerhofer, Zoczek und Zamarra und mehrere der auserwähltesten Glieder unserer Hofoperncapelle, endlich unsere weitaus trefflichste, intelligenteste Kirchen- und Oratoriensängerin Frau Ida Flatz auf anderer Seite als vollgültige Bürgen für eine durchweg gelungene Leistung zu nennen. Ein nachdrucksvolleres Betonen erheischt an dieser Stelle das nicht blos technisch vollkommen stoffeskundige, sondern eben so geistvolle Spiel K. A. Zellner's auf dem klanglich ungemein wirksamen Harmonium, diesem ganz eigenartig ergreifenden Bastarde von Physharmonika und Orgel. Zellner wußte auch auf diesem Felde sowol als Solist, wie als Begleiter seinen ganz gewiegten Künstlermann zu stellen. Der Eindruck seines nach jeder Richtung musterhaften Spieles war — anlangend den Darstellungstheil — entschieden der nachhaltigste. Bedenklich war an den in Zellner's Concerten kundgewordenen Leistungen nur der widerlich gezierte Vortrag der Sopransoli durch ein zufällig hier durchreisendes Frl. Bestvali aus Paris auf einer, und durch Frl. Gabriele Krauß auf anderer Seite. Dieser letztgenannten Sängerin unserer Hofoper ist zwar mit gutem Grunde ein seltener Fleiß und eine angeborene Festigkeit im sogenannten Treffen nachzurühmen; doch entbehrt ihre schon vom Hause aus unschön, weil gepreßt, klingende Stimme aller Schulung. Sie ist theils wegen dieses künstlerischen Erziehungsmangels, theils aus dem Grunde überangestrengter Bühnenthätigkeit, der heillosen Unart des Schreiens und des Tremolirens ganz zum Opfer gefallen. Frl. Bestvali ist eine neufranzösische Sängerin im schlechtesten Sinne. In wiefern nun eine solche Kraft oder Unkraft die Berechtigung zum Vortrage antiker und moderner guter Musik mitbringe, beantwortet sich nach Vorausgeschicktem von selbst. S.

Antireplik.

Herr Flod. Geyer stellt in seinem Buche, wie er in der Replik der Nr. 10 Ihrer Zeitschrift citirt, den Accord des F gis H auf, andeutend, daß darin G nach gis, D nach des „durchgehen"; er sagt sodann, daß dieser Accord auch enharmonisch als des F as ces genommen werden könnte. Ich will über die hier waltenden untergeordneten theoretischen Bedenken (den Umstand betreffend, daß dem Worte „auch" und der ganzen Darlegung zu Folge jener Accord mit des-gis-H als nächstliegende Form gelte und der Accord mit des-as-ces danach erst in Betracht komme) nicht weiter aus einander setzen, sondern mich nur an den ersten Accord halten. Derselbe ist in des-F-as ein Dreiklang; ich habe von H dabei ganz abgesehen, weil dieser Ton Nichts damit zu thun hat, ob as oder gis zu dem des stehen müsse. Ich habe das Buch des Hrn. Geyer nicht mehr zur Hand, um sehen zu können, ob der Accord mit des-gis als „Durchgangsaccord" ausdrücklich dargestellt worden sei. So viel ich mich erinnere, werden an jener Stelle die festen Accorde, nicht die zufälligen abgehandelt. Aber gesetzt auch, daß das Letztere geschehen sein sollte, so würde dennoch as näher liegen als gis, selbst wenn die Auflösung der F dur $^6/_4$-Accord wäre; warum sollte nicht ein Durchgangston lieber in naher, als in fern gelegener Schreibweise gegeben werden? Unsystematisch würde des-gis also in jedem Falle sein. Aber man kann außerdem auch nicht des F gis H aufstellen und sagen, „dieser" Accord sei „auch" des F as ces zu schreiben. Denn jener ist nie und nimmer „dieser", und dieser nicht jener Accord. — Von cis eis gis H und des F as ces kann man sagen, sie seien die gleichen Accorde in enharmonisch verschiedener Schrift. — Hr. Geyer wird zugeben, daß seinem in Rede stehenden Accorde, des F gis H,

der Accord F A his dis genau entspricht, ebenso auch es G ais cis, C E fisfis ais. Ich frage die Musiker und Theoretiker, welche dieses lesen: ob diese Accorde systematisch sind? oder, wenn man sie als zufällige Durchgangsaccorde ansehen will: ob das enharmonische Abbild von F A his dis der Septimen-Accord F A C es, das von es G ais cis der Septimen-Accord es G B des, und das von C E fisfis ais der Accord C E G B sei? Nur diese feste Septimen-Accordform ist systematisch. Warum? weil die Töne derselben in einer Tonart liegen: z. B. des F as liegt in Ges dur und ces auch. Aber wenn des auch in F moll und Geyer's gis in A moll gedacht und so ihre gegenseitige tonartliche Heimath möglichst nahe gelegt wird, so sind und bleiben Hrn. Geyer's Töne des-gis accordisch beziehungslos. — Wenngleich nun auch gis zu des nicht gelten kann, so kann doch H zu des sehr wohl stehen; denn sie liegen beide in angrenzenden Tonarten: des in F moll, und H in C moll, wie das System (nach Hauptmann) zeigt:



Hier sieht man des und h (mit + bezeichnet) in zwei in einander greifenden, durch zwei Hauptaccorde (Tonica und Dominante) verwandtschaftlich verbundenen Tonarten liegen.

Man kann derartige verschiedene Schreibart für gleichklingende Accorde und den Streit darüber als nichtsnutzig bezeichnen. Meinetwegen, wenn in sonst guter Musik z. B. ein Accord mit des-gis, es-ais vorkommt. Wenn Beethoven überall C-dis-G statt C-es-G in seiner C moll-Symphonie geschrieben hätte, die Musik wäre nicht weniger schön, der Componist nicht weniger Genie. Aber wenn eine Theorie des F gis H setzt und daneben als enharmonische Gleichung des F as ces gelten läßt, so ist die Theorie nicht gut in dem Puncte, weil ohne System. Wenn Jemand schreibt: „ein zartbesaitetes Instrument", so mag ihm das hingehen; denn wir wissen, was er meint, und wir hören correct. Aber wenn ein Grammatiker sagt: „dieses Wort kann man auch besaitet schreiben", so ist das falsch, denn jede Schreibart, obschon sie gleich klingt, hat verschiedene Bedeutung.

Was sonst noch in der betreffenden Kritik der Nr. 6 an „Fehlern" erwähnt wurde, kann der Verfasser des betreffenden Buches nicht mit mehr innerem Rechte angreifen, als die hier besprochenen Accorde des F gis H = des F as ces. Er hat Unrecht. Mögen Andere Weiteres entgegnen, Andere, die eben so beziehungslos zu Hrn. Geyer stehen, wie ich.

L. K.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

R. Leipzig. Das 20. Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses, am 13. März, schloß den Reigen dieser Saison in befriedigender Weise. Eröffnet mit Mendelssohn's charakteristisch schöner Hebriden-Ouverture, der eine poetisch gehobenere und schwungvollere Ausführung zu wünschen war, brachte uns dieser Abend noch desselben Meisters Fingle aus der unvollendet gebliebenen Oper „Loreley", eine anmuthige Musik von freundlicher Wirkung, jenem Genre charakteristischer Tonmalerei angehörend, in welchem Mendelssohn sich mit besonderem Glück und Erfolg bewegt hat. Die Partie der Loreley sang Frau Rosalie v. Milde aus Weimar mit inniger Hingabe und dramatischem Feuer: — Eigenschaften, durch welche die vortreffliche Sängerin mit stets sicherem Erfolg zu wirken vermag. Der zweite Theil brachte Beethoven's neunte Symphonie, deren Wiedergabe, namentlich den colossalen Schlußsatz anlangend, nicht den Intentionen des gewaltigen Tonwerkes durchaus gemäß war. Wenn die Wirkung desselben eine mehr schwächliche blieb, so möchte dies den numerisch schwachen Chören, denen einestheils Freiheit und Sicherheit in der Beherrschung des technischen Materials, anderntheils Schwung, Wärme und geistige Erhebung mangelte, vorzugsweise anzurechnen sein. Die orchestralen Leistungen dagegen verdienen uneingeschränkte Anerkennung. Die Soli waren durch Frau v. Milde, Frl. Lessiak und die HH. Brunner und Bertram vertreten. — Auf den diesmaligen Cyclus der Gewandhausconcerte zurückschauend, verdient erwähnt zu werden, daß derselbe im Vergleich mit dem der letzten Jahre in mancherlei Hinsicht einen Fortschritt zum Besseren bekundet. In der Anfertigung und Zusammenstellung der Programme war mehrentheils künstlerische Umsicht und Auswahl nach leitenden Gesichtspuncten zu erkennen, und auch den Tonwerken der Gegenwart wurde mehr, als früher, billige Berücksichtigung zu Theil, wenn im Bezug darauf auch nicht verschwiegen werden mag, daß die betreffende Wahl nicht immer eine unbefangene und besonders glückliche zu nennen war. Wir finden in den Programmen dieser Saison (die in Parenthese beigefügte Ziffer zeigt die Anzahl der zur Aufführung gekommenen Werke des betreffenden Componisten an) vertreten: Ph. Em. Bach (1), Seb. Bach (4), Bargiel (1), Beethoven (8), Bellini (2), Cherubini (4), Chopin (2), David (2), Davidoff (1), Donizetti (1), A. Dreyschock (1), R. Dreyschock (1), Gade (3), Gluck (2), Glinka (1), J. Haydn (3), Händel (1), F. Hiller (2), Jaell (1), Jadassohn (1), Fr. Lachner (1), Levi (1), Marie Marschner (2), Malibran (1), Victor Massé (1), Méhul (1), Meyerbeer (1), Mendelssohn (9), Molique (1), J. de Monasterio (2), Mozart (11), Parish-Alvars (1), Rameau (1), Reinecke (3), Rietz (2), Rode (1), B. Romberg (1), Rossini (3), Rubinstein (1), Servais (2), Scarlatti (1), Schumann (14), Fr. Schubert (2), Spohr (3), Stradella (1), Stiehl (1), Taubert (1), Verdi (1), Vieuxtemps (1), Weber (3).

Berlin. Von dem Concert des Kotzolt'schen à Capella-Gesangvereines am 20. Februar im Arnim'schen Saale konnten wir leider, des Laub'schen Concertes wegen, nur einige Piècen hören. Die Chorleistungen im „Adoramus te" von Corsi und ein Chor aus „Idomeneo" von Mozart ließen unter Hrn. Kotzolt's Leitung an Reinheit und Ausführung Nichts zu wünschen übrig. Frl. Haase, eine befähigte Schülerin des Concertgebers, sang eine Arie aus „Samson" von Händel mit Frauenchor. Das stark ausgeprägte Organ dieser Sängerin und der meist gebildete Vortrag ihrer gesanglichen Leistungen ist schon mehrfach anerkennend früher von uns berührt worden. Der Violinist Hr. Fabian Rehfeldt spielte die nicht selten gehörte F dur-Romanze Beethoven's fast durchweg mit virtuoser Resignation und edelm Tone. Außerdem unterstützten die HH. Geyer und Schwantzer das Concert. — Das Programm des Laub'schen Concertes war fast zu reichhaltig. Zwei bedeutende Violinconcerte (von Beethoven und Joachim) an einem Abende zu hören, ist für den aufmerksamen Hörer fast zu viel und angreifend. Richtigkeit, Schönheit und Deutlichkeit in höchster Bedeutung, die drei ersten Bedingungen eines virtuosen Spielers, finden sich bei Laub in allen seinen Vorträgen vereinigt; was diesen aber das Siegel der Vollendung aufdrückt, ist die unerschütterliche Ruhe, die untrügliche Sicherheit, die große künstlerische Selbstbeherrschung, verbunden mit einer unverwüstlichen

Dauer, die Laub's Spiel charakterisiren. Ein nicht enden wollender Beifallssturm und dreifacher Hervorruf nach jeder Pièce waren die sprechendsten Zeugen, wie das Publicum des ausverkauften Saales der Singakademie die Leistungen dieses Großvirtuosen zu würdigen versteht. Mendelssohn's Capriccio (H moll) mit Orchesterbegleitung wurde von Hrn. Lion zu hastig gespielt und fand nur getheilten Beifall. Frau Elise Cash und Hr. Seyffart sangen sehr ansprechende Lieder von Kirchner, Rob. Radecke, R. Wilerst und Schubert. Frau Cash trug dann noch eine Arie aus „Fidelio" mit Orchesterbegleitung vor. — Im 3. Domchorconcert kamen unter Musik-Dir. v. Hertzberg's Leitung folgende Musikstücke zu mustergültiger Aufführung: Gloria aus der Marcellusmesse von Palestrina, Misericordias Domini von Durante, Motette von Joh. Christoph Bach „Der Gerechte, ob er gleich", Lamentationen (für Männerstimmen) von Melchior Franck „Unsers Herzens Freude", die, um 1600 componirt, wegen ihrer melodisch-harmonischen Gestaltung, im edelsten, reinsten Kirchenstyle gehalten, den Eindruck machten, als wären sie erst in diesem Jahrhundert geschrieben. Ein innig gehaltenes, in den Domchorconcerten noch nicht gehörtes geistliches Lied von Joh. Eccard „Nun, liebe Seel", Haydn's Motette „Du bist's, dem Ruhm" und Mozart's Ave verum, die Perle dieser Concerte, machten den Schluß. Hr. Schlottmann spielte die C moll-Phantasie Op. 11 von Mozart und das Adagio aus der C dur-Sonate Op. 2 von Beethoven auf einem wohlklingenden Flügel von Stöcker. In diesem Concert wurde die Wirkung eines in Stuttgart neu erfundenen Instrumentes, „Harmonichord" genannt, erprobt. Organist Schwantzer trug auf demselben einen figurirten Choral von Hesse in verschiedenen Stärkegraden der Registrirung vor. Dies Instrument hat die unglückliche Eigenschaft, Hermaphrodit, also gleichzeitig Pianino und Harmonika, oder, wenn man will, Orgel zu sein. Daß bei einer solchen bastardischen Degeneration von einer künstlerisch-ästhetischen Gesammtwirkung nicht im Entferntesten die Rede sein kann, liegt für jeden Kunstgebildeten auf der Hand. Diese Varietät ist deshalb in ihrer Pianinowirkung nüchtern, glasharmonikaartig und ungemein beeinflußt von dem in den einzelnen Nuancirungen wohlklingenden, 18 Register starken Orgelwerke. Weil auf diesem Zwitterinstrumente alles Mögliche: Choräle, Opernmelodien, Tänze 2c. gespielt und travestirt werden können, so profanirt es die Orgel oder das stellvertretende Harmonium (Physharmonika) in seiner Heiligkeit und Reinheit bei den religiösen Hausandachten. — Das Concert des Hrn. Jean Becker am 24. Februar im Saale des Schauspielhauses war ein sehr besuchtes. Das selten gehörte, herrliche Beethoven'sche Trio für Violine (J. Becker), Viola (Concert-M. Leop. Ganz) und Violoncell (Dr. Bruns) wurde durchweg künstlerisch executirt. Beethoven's Sonate Op. 47, Kreutzer gewidmet, für Clavier und Violine, von unserem genialen Gustav Schumann und dem Concertgeber ganz vorzüglich vorgetragen, rief einen großen Beifallsjubel hervor. Schumann ist ein geborener Pianist. Sein feiner, geistiger Clavierstnn, der sich in Allem offenbart, bezeugen es. Sein Anschlag allein reicht zum Beweise hin. Die beiden von ihm componirten Salonpiècen, „Märchen" und „Walzer", gaben uns Zeugniß von seinem Gestaltungsvermögen, mit ästhetischem Sinne gepaart. Dem bescheidenen Künstler ward wohlverdienter, rauschender Beifall zu Theil. Der Concertgeber trug allein „Le Trille du diable" von Tartini, ein Adagio von Eller und „Neckende Geister", Rondo burlesque von Bazzini mit seltener und fabelhafter Technik als Virtuose, aber in seinem jugendlichen Uebermuthe nicht immer mit der untrüglichen Sicherheit und Vollendung vor. Enthusiastischer Beifall wurde Hrn. Becker's Spiel nach allen Stücken zu Theil. Die hiesige Aufnahme von Seiten des Publicums und der Kritik ist für Hrn. Becker der beste Geleits- und Empfehlungsbrief nach Petersburg, wo er zunächst zu concertiren gedenkt. Das Zuwerfen des Lorbeerkranzes und die sich daran knüpfende Controverse nach dem Spiel der Kreutzer-Sonate nahm jedoch einen etwas komisch-lächerlichen Verlauf. Frl. Jenny Meyer war momentan heiser geworden. Dafür sang Frl. Reiß. Frl. Clara Truhn sprach H. Heine's Gedicht: „Die Wallfahrt nach Kevlaar". Die von einem Nichtgenannten dazu geschriebene Harfen-, Harmonium- und Clavierbegleitung wirkte aber eher störend, als fördernd.

Th. Rode.

Chemnitz. Am 27. Februar gab unser Stadtorchester unter Direction des Musik-Dir. Mannsfeldt sein 3. Abonnementconcert im großen Saale der Casinogesellschaft. Dasselbe muß als das genußreichste der diesjährigen Mannsfeldt'schen drei Abonnementconcerte bezeichnet werden. Mit der großen Leonoren-Ouverture Nr. 3 eröffnet, folgte desselben Meisters C moll-Concert für Pianoforte und Orchester, von Hrn. Alfred Jaell vorgetragen. Das Publicum dankte dieser Leistung mit stürmischem Beifall. Nicht minder elektrisirte der Künstler durch den Vortrag einer Gavotte von S. Bach, des bekannten Des dur-Walzers von Chopin, einer Transscription des Pilgerchors aus „Tannhäuser" und der einem lauten Hervorruf folgenden Pièce über den bekannten Marsch aus der eben genannten Oper. Außerdem lernten wir an diesem Abende noch Hrn. Bruns aus Dresden kennen, der sich durch den Vortrag zweier Concertpiècen für die Posaune von Kobelsky und David producirte. Den Schluß des Concertes bildete die Gade'sche C moll-Symphonie in exacter, schwungvoller, wenn auch in den kräftigen Stellen etwas ans Grelle streifender Ausführung. — Das Programm zu der am 20. Februar stattgehabten zweiten Mannsfeldt'schen Soirée für Kammermusik enthielt Quartett von Mendelssohn D dur (Op. 44), A dur-Sonate für Pianoforte und Violine von Beethoven, sowie Quartett von Franz Schubert D moll. Die drei Werke waren mit unverkennbarem Fleiße vorbereitet, wurden durchgängig mit Klarheit und Sicherheit executirt und fanden bei den leider nur spärlich versammelten Zuhörern den wohlverdienten Beifall. — Am 24. Februar lernten wir in einer Soirée des Musik-Dir. Schneider für Kammermusik die trefflichen Leistungen des Dresdner Quartettes, Concert-M. Lauterbach, Kammermusiker Hüllweck, Göring und Grützmacher, kennen. Die großen Vorzüge dieses Quartettes sind klar in die Augen springend, die Technik jedes Einzelnen durchgebildet, und das Ensemble ist, wenn nicht stellenweise das Violoncell etwas dominirend aufträte, ein vollendetes. Jeder einzelne Satz kam zur würdigsten Darstellung und wurde mit dem lebhaftesten Beifall aufgenommen, der sich zwei Mal bis zum Hervorruf steigerte. Es kamen zur Aufführung: G dur-Quartett von Haydn, das Cherubini'sche Es dur-Quartett und C dur-Quartett (Op. 59 Nr. 3) von Beethoven. — Daß es in den verschiedenen Schichten unseres musikalischen und musikliebenden Publicums aber auch nicht an Sinn für Musik rein kirchlichen Charakters fehlt, davon zeugt die stets wachsende Theilnahme an den von Musik-Dir. Schneider ins Leben gerufenen abendlichen, geistlichen Musikaufführungen.

b.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Auf ihrer Reise nach Leipzig machten die HH. Gebr. Müller aus Meiningen einen Abstecher nach Naumburg und Halle, wo sie am 15. und 16. d. Mts. concertirten; an beiden Orten erzielten sie mit dem Raff'schen D moll-Quartett glänzende Erfolge.

Die „Pariser Zeitung" vom 15. d. Mts. schreibt: „Meyerbeer und Franz Liszt befinden sich im gegenwärtigen Augenblicke in Paris."

H. v. Bülow hat am 14. d. Mts. eine neue Concertreise nach Erfurt, Halberstadt, Braunschweig, Hannover, Breslau und Posen angetreten.

In Berlin ist der aus Leipzig gebürtige Pianist Rudolf Sipp von einer größeren Concertreise in Centralamerika, Californien und Westindien angelangt.

Das Berliner Opernhaus hat ein Frl. Henriette Sulzer auf vier Jahre mit 5000 Thlr. Gage und mehrmonatlichem Urlaub engagirt.

Th. Wachtel gastirt zu Zeit in Nürnberg.

Schnorr v. Carolsfeld wird am Wiener Hofoperntheater zu Gastspielen erwartet.

Musikfeste, Aufführungen. Am 18. d. Mts. beschloß der Musikverein Euterpe in Leipzig seine Saison. Da die vorliegende Nummer einen Tag früher erscheinen mußte, so können wir das Referat über dieses Concert erst in nächster Nummer bringen.

Die elfte Musikaufführung des Leipziger Dilettanten-Orchestervereines am 16. d. Mts. enthielt im ersten Theile Ouverture zu „Fra Diavolo", Arie aus der „Nachtwandlerin", Capriccio für drei Violinen von Hermann, Walzer für Sopran von Arditi; den zweiten Theil bildete Haydn's D dur-Symphonie Nr. 4. Frl. Jenny Busk, eine junge, aus Amerika stammende Sängerin, welche sich in Leipzig aufhält, hatte die beiden Gesangspiècen übernommen und fand eine sehr freundliche Aufnahme.

Am 17. d. Mts. gelangte in Chemnitz unter Th. Schneider's Leitung durch dessen Singakademie R. Schumann's „Paradies und die Peri" zur Aufführung.

In einer Kammermusik-Soirée zu Bonn gelangte ein Manuscriptwerk des holländischen Componisten Eduard de Hartog, Violinquartett Nr. 2 D moll, zu Gehör.

Das vierte und letzte Radecke'sche Abonnementconcert zu Berlin eröffnete eine Trauerspiel-Ouverture von Rudolf Radecke, einem Bruder des Concertgebers, den zweiten Theil füllte Beethoven's neunte Symphonie.

Das an den Pfingstfeiertagen zu Cöln stattfindende 39. niederrheinische Musikfest bringt am ersten Tage das Händel'sche Oratorium „Salomon"; am zweiten Ouverture und Scenen aus Gluck's „Iphigenia in Aulis", Sanctus und Osanna aus Bach's H moll-Messe und Beethoven's neunte Symphonie. Am dritten Tage gelangen eine Haydn'sche Symphonie, „Hymne an die Nacht" für Soli, Chor und Orchester von F. Hiller, Mendelssohn's Ouverture zu „Ruy-Blas" und Solovorträge zu Gehör. Als Solisten werden genannt Frau Dustmann-Mayer, Frl. Franciska Schreck aus Bonn, Schnorr v. Carolsfeld und Becker aus Darmstadt.

Wie uns aus Cassel geschrieben wird, veranstaltete der junge, aber kräftig sich entwickelnde Weidt'sche Gesangverein in seinem vierten Concerte am 24. Februar eine Aufführung von Spohr's „Zemire und Azore", welche am 3. d. Mts. wiederholt werden mußte. Ein verbindender Text dazu war von einer Dame des Vereins gedichtet worden.

Das Festconcert zur Feier des 40jährigen Bestehens der Breslauer Studenten-Liedertafel am 20. März enthielt u. A. Liszt's Chor „An die Künstler" und „Altdeutscher Schlachtgesang" von Rietz.

In Augsburg wurde ein Oratorium „Maria" vom Domorganisten Kempter neulich aufgeführt.

Die Wiener Singakademie brachte am 9. d. Mts. R. Schumann's „Pilgerfahrt der Rose" zu wiederholter Aufführung.

H. Küster's in der letzten Nr. des vor. Bandes unserer „Zeitschrift" besprochenes Oratorium „Die ewige Heimath" gelangt am Charfreitage in Riga zur Aufführung.

Schon wieder haben wir zwei interessante Kammermusik-Programme aus Paris zu Gesicht bekommen. Die vierte Soirée der HH. Armingaud, Jacquard, Lalo und Mas am 12. d. Mts. im Saal Pleyel brachte Trio Op. 99 von F. Schubert, Adagio und Finale aus Beethoven's Quartett Op. 132, Haydn's dritte Sonate für Pianoforte und Violine und G moll-Quintett von Mozart. — Die fünfte Soirée der HH. Chevillard, Maurin, Biguier und Sabatier am 13. März enthielt ausschließlich Beethoven'sche Compositionen, nämlich dessen A moll- und F moll-Quartett sowie seine A dur-Sonate für Pianoforte (Th. Ritter) und Violine.

Neue und neueinstudirte Opern. Am 14. d. Mts. ging in Dresden der „Fliegende Holländer" mit glänzendem Erfolge neu in Scene. Besonders wird die Leistung der Frau Jauner-Krall als Senta anerkannt, welche diese ihrem Rollenfache so fern liegende Partie der Frau Bürde-Ney übernommen hatte.

In Posen gelangte die auch von uns bereits erwähnte Oper „Alfred von England" von Chemin-Petit, dem Musikdirector am dortigen Stadttheater, zur Aufführung.

Kürzlich fand im deutschen Theater zu Pest die erste Aufführung des „Tannhäuser" statt; der Erfolg war ein bedeutender.

Auszeichnungen, Beförderungen. Zum Nachfolger des Hrn. v. Lüttichau als Intendant des Dresdner Hoftheaters ist der Oberappellations-Gerichtsrath v. Könneritz ernannt worden.

Niemann ist vom Großherzoge von Hessen-Darmstadt mit der goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft decorirt worden.

Hofcapell-M. Schindelmeißer in Darmstadt hat vom Herzog von Nassau die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft am Bande des Adolfordens verliehen erhalten.

Todesfälle. In Bremen starb der Musiklehrer und frühere Tenorist Eichberger, vor circa dreißig Jahren ein Liebling des Leipziger Publicums.

Vermischtes.

Der Geigenmacher Lemböck in Wien sendet zur Londoner Ausstellung ein nach J. Guarnerius' Formen gearbeitetes Streichquartett.

Im letzten Conservatoire-Concerte zu Paris mußte eine doppelchörige Motette S. Bach's wiederholt werden.

Die Concerts populaires, wie sie Pasdeloup in Paris begründet, finden auch in der Provinz Nachahmung; so wurde ein ähnliches Institut soeben in Toulouse eröffnet.

Einem Schreiben des Hrn. de Thoron an die Akademie der Wissenschaften zu Paris entnehmen wir folgende interessante Beobachtung. Als derselbe in der Bai von Pailon im Norden der Provinz Esmeraldas der südamerikanischen Republik Ecuador, eines Tages gegen Sonnenuntergang in einem kleinen Nachen langsam an der Küste hinfuhr, hörte er plötzlich um sich einen ihm ganz neuen Ton, tief und lang ausgehalten; er glaubte zuerst, daß derselbe von einer Brummfliege oder einem anderen Insect von ungewöhnlicher Größe herrühren müsse, da er aber kein Wesen der Art erblicken konnte, so befragte er den Ruderer darum. Dieser sagte, daß jene Töne von gewissen Fischen ausgestoßen würden, die den Namen „Syrenes" oder „Musikos" führen. Als Thoron auf seiner Fahrt noch ein wenig weiter vorgeschritten war, vernahm er eine Menge verschiedener solcher Stimmen, die zusammen ganz täuschend den Ton einer Orgel nachahmten. Einmal aufmerksam auf diesen Gegenstand, hörte er dieselben Töne nicht blos in der Bai von Pailon, sondern später auch anderen Stellen, besonders stark im Flusse Mataje, der eine Mündung nach der genannten Bai und noch zwei andere nach dem stillen Ocean hat. Auch im Nebenfluß Molino des Matajé sollen sich die musicirenden Fische aufhalten. Uebrigens lassen sich diese Thiere in ihrer Musik durch die Nähe von Menschen wenig stören und fahren darin während mehrerer, auf einander folgender Stunden fort, ohne sich aber an der Oberfläche des Wassers zu zeigen. Man ist gewiß erstaunt, zu erfahren, daß solche Töne von einem Thiere kommen, das nicht mehr als 10 Zoll in der Länge mißt. Es ist ein Fisch, dessen Aeußeres nichts Besonderes bietet; seine Farbe ist weiß, mit einigen bläulichen Pünctchen nach dem Rücken zu. So wenigstens sahen die Fische aus, die man an dem Orte jener eigenthümlichen Musik fängt und die man als die Urheber derselben ansehen muß. Am Gewöhnlichsten lassen sie sich gegen Sonnenuntergang bis spät in die Nacht hinein hören, und ihre Töne kommen, wie schon oben bemerkt wurde, denen einer Orgel, die man aus einiger Entfernung, wie vor der Thüre einer Kirche, hört, am Nächsten.

Erklärung.

Im Bericht aus Dresden Nr. 9 d. Bl. findet sich ein Irrthum — die Verwechselung der Schiller-Ouverture des Hrn. Capellmeister Dr. Rietz mit der zur „Euryanthe" von Weber — vor, welchen zu berichtigen die Direction der Symphonieconcerte in Nr. 11 d. Bl. die Güte gehabt hat. Zuerst lag diese Pflicht allerdings dem Verfasser ob; allein er wünschte das in seinem nächsten Artikel zu thun, der wie im Nächstfolgenden die Genesis beregten Irrthums enthalten haben würde.

Referent war durch Krankheit behindert, dem fünften Symphonieconcerte seine persönliche Theilnahme zuzuwenden, und beauftragte deshalb einen Freund um gefällige Mittheilung darüber. Dieselbe lag auch bei Abfassung des Berichtes vor, jedoch ohne letztes, verändertes Programm. Referent hielt sich daher an die ursprüngliche Ankündigung, welche außer der Wasserträger-Ouverture von Cherubini auch die zur Schillerfeier von Dr. Rietz nannte. In dem Glauben an Letztere wurde er durch die Form der ihm gewordenen Mittheilung bestärkt; sie behandelte beide Ouverturen summarisch, ohne nähere Bezeichnung, von der einen die Einfachheit der Motive und Mittel, die Reinheit des Styls, die meisterhafte Behandlung des Orchesters und die durchsichtige Klarheit der Form, von der anderen das blendende Colorit, den feurigen Schwung der Diction und die effectvolle Verwerthung größerer Tonmassen rühmend. Wem hätte es unter solchen Umständen nicht passiren können, dafür zu halten, daß der erste Ruhm Cherubini's Werke, das zweite Lob der Schiller-Ouverture gelte? Daß Letztere zurückgezogen und dafür die Euryanthen-Ouverture eingestellt wurde, ist bereits erwähnt, und Niemand bedauert diese Verwechselung aufrichtiger als

Paolo.

Dresden, am 13. März.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 28. März 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 13.
Sechsundfunfzigster Band.

H. Westermann & Comp. in New York.
F. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Schumanniana Nr. 8 (Fortsetzung). — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes.

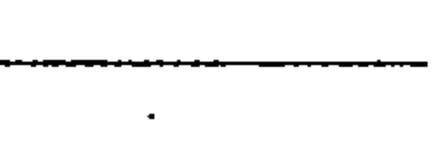
Schumanniana Nr. 8.

Die Schumann'sche Schule.

IV. Johannes Brahms.

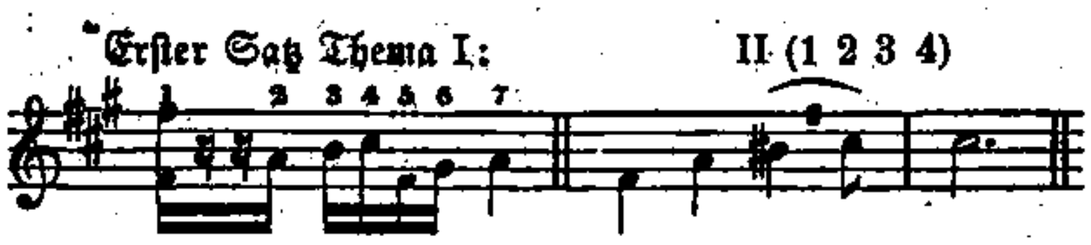
(Fortsetzung.)

Während Brahms' thematische Arbeit in seiner ersten Sonate hauptsächlich darin besteht, ein gleich Anfangs vollständig ausgebildet auftretendes Thema in seine Partikeln zu zerlegen und aus diesen Partikeln neue Gebilde musivisch zusammenzusetzen, hat er in der zweiten Fis moll-Sonate das umgekehrte Verfahren eingeschlagen. Hier entstehen aus musivischen Partikeln vor unseren sichtlichen Augen erst die Haupt- und Nebenmelodien und, was das Bewundernswertheste ist, diese sämmtlichen, in ihrem Charakter so durchaus verschiedenen Melodien sind einem und demselben Grundmotive entnommen, dem erst im Finale zur breitesten Durchführung und melodischen Entfaltung gelangenden

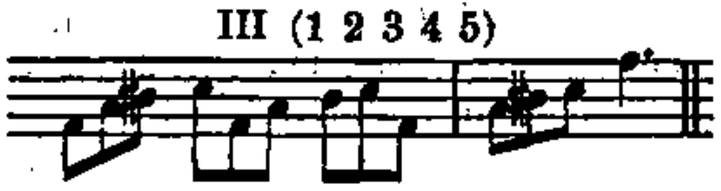


also einem an sich nicht sehr bedeutenden und bereits von Bach bis Bargiel (Einleitung zum Trio Op. 8) benutzten Quintenmotive. Es haben vor Brahms andere Componisten, z. B. Berger, Löwe, der Münchener E. Leonhard, auch schon Sonaten der alten Form*) über Ein Thema geschrieben, sind aber an der Schwierigkeit, die Mannichfaltigkeit mit der Einheit zu verbinden, gescheitert und in den Fehler der Trockenheit verfallen. Brahms hat das schwierige Problem auf wahrhaft geniale Weise gelöst und es zuwege gebracht, sein Grundmotiv durch rhythmische Veränderung, durch Versetzung in andere Accordlagen, durch gerade oder krebsgängige Umkehrung mehr oder weniger erkennbar umzugestalten und zu Themen und Melodien des abstechendsten Gegensatzes zu verwerthen. Es ist an diesem Orte unmöglich, Brahms in alle Verstecke seiner Künstlerwerkstatt zu folgen, eben so unmöglich kann ich mir aber versagen, wenigstens die Hauptmotive aller vier Sätze in einfachster Gestalt vorzuführen und dabei mit Zahlen die Töne des Anfangsmotivs zu bezeichnen, aus welchen sie entnommen sind.

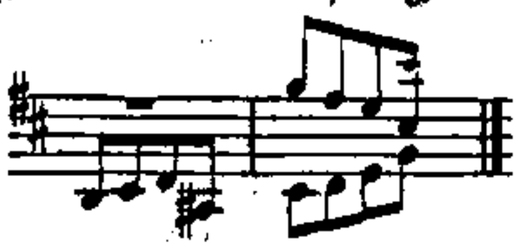
Erster Satz Thema I: II (1 2 3 4)



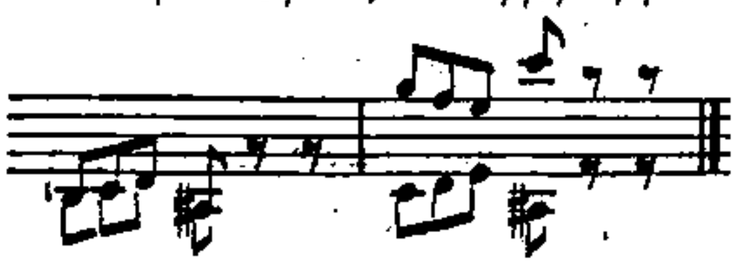
III (1 2 3 4 5)



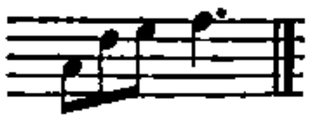
Andante IV (2 3 4 5 und Umkehrung):



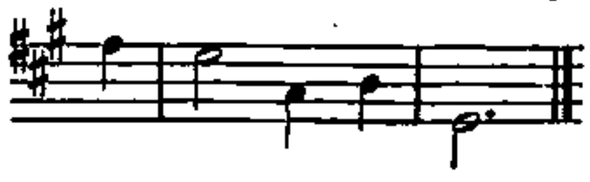
Scherzo V dasselbe Thema, nur rhythmisch verändert:



Trio VI (1 2 3 4) in der dritten Accordlage:

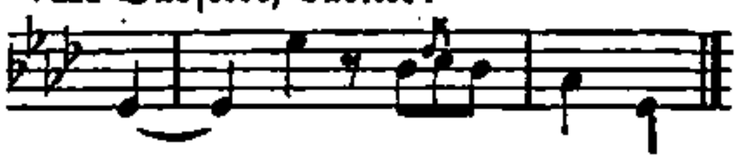


Finale VII (1 3 4 5) mit einem Vorschlage:

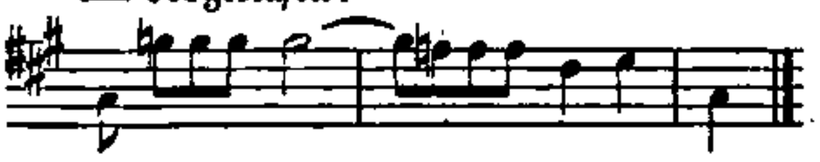


*) Ich sage absichtlich Sonaten der alten Form, sonst wäre es unverantwortlich, hier nicht der meistens in Einem Satze und über Ein Thema geschriebenen Sonaten der neudeutschen Schule zu gedenken, so namentlich der gestaltungsreichen Liszt'schen H moll-Sonate und des Op. 1 von Rudolf Viole. Letzterer bringt ebenfalls das Thema krebsgängig, al roverscio, an.

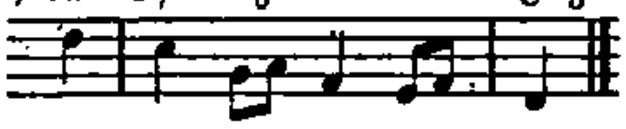
VIII Dasselbe, variirt:



IX desgleichen:



ebenso X, das Thema zu dem kleinen Fugato:



XI das krebsgängige (5 4 3 1):

u. s. w. u. s. w.

Das sind nun freilich Kunststücke und Handgriffe, die von jedem Musiker erlernt werden können und die deshalb nur dann einen Werth haben, wenn sie zur Herstellung eines geist- und poesievollen Kunstwerkes verwendet werden. Daß aber die Fis moll-Sonate dieser höchsten Anforderung entspricht, darüber wird der Höter und Spieler im Klaren sein, selbst wenn ihm die thematische Einheit sämmtlicher Sätze bisher entgangen sein sollte. Im Vergleich zur ersten Sonate, der man die Ueberschrift „Jugend muß austoben" geben könnte, trägt die zweite, bei aller Tiefe und Stärke der Leidenschaft, den Charakter einer ernsten Würde an sich. Im ersten Satze: ein (innerer) Kampf, ein Ringen der sich so nah verwandten und doch so contrastirenden Gegensätze; in dem in Variationenform geschriebenen Andante dasselbe Ringen, jetzt zwischen zwei Orchestern von wehklagenden und aufjauchzenden Stimmen; ebenso im dritten Satze der gleiche Gegensatz, hier aber zerlegt in ein trotziges Scherzo und ein seliges, in immer lauteren Jubel ausbrechendes Trio, und endlich die Versöhnung in dem elegischen, sanft ausläutenden Finale.

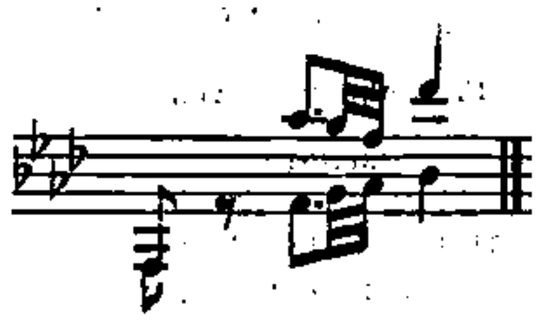
Als besonders geniale Stellen bezeichne ich: im ersten Satze des crescendo Seite 2 und 8 (Wißt ihr, warum der Sarg?), die hämmernden Triolen Seite 10 und überhaupt den erst so energischen und trotzigen Fortissimo-Schluß, dessen Siegesgewißheit dann wieder unerwartet durch zwei una corda angeschlagene Accorde in Zweifel gezogen wird; ferner im Andante die letzte Variation, im Scherzo den humoristischen Uebergang vom Trio zur Reprise des Scherzo und die romantischen Klänge Seite 15 letzte Reihe; endlich im Finale die grandiosen Accorde Seite 21, welche mit der Beschreibung Aegyptens in Schumann's „Paradies und Peri" geistesverwandt sind.

Daneben freilich sind andere Stellen von einer verwegenen Kühnheit, die nah an den Uebermuth der ersten Sonate erinnert; so Seite 8 Mitte (hier und in der Parallelstelle Seite 2, dritt- und vorletzter Tact fehlt wol die Bezeichnung $^6/_8$), die äußerst schwierige Reprise des Scherzos Seite 17, einige Härten auf Seite 20 Mitte und Seite 23, die aber möglichen Falles Druckfehler sind, und endlich die widerhaarigen Imitationen Seite 26 sammt dem darauf folgenden, um das Doppelte augmentirten, mit chromatischen Accorden begleiteten Hauptthema.

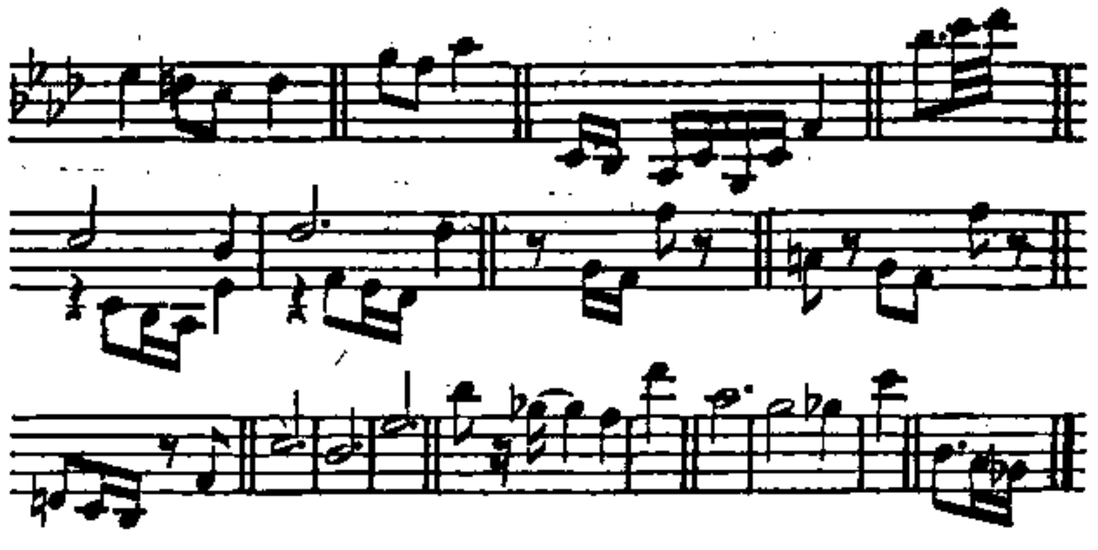
Op. 4 bietet zu Anfang des Scherzo und in der Mitte des zweiten Trios eine zwar entfernte, doch nicht zu verkennende Aehnlichkeit mit Chopin's Op. 31. Zu dem im wildesten Sturme einherbrausenden, fast dämonischen Scherzo bilden das in neckischem Contrapuncte spielende erste, und das halb pathetische, halb sentimentale (beides im edelsten Wortsinne) zweite Trio einen trefflichen Gegensatz. Von besonderer Genialität ist die vom zweiten Trio zur letzten Reprise des Scherzos führende Coda (Seite 9 unten, bis Seite 11 oben), in welcher die Hauptthemen dieser beiden Sätze in contrapunctische Verbindung gebracht werden. Da das Scherzo, der beiden Trios wegen, drei Mal gespielt wird, so hätte Brahms vielleicht besser gethan, es das erste und zweite Mal, durch Weglassung einiger Verdoppelungen und Milderung des rauhen Orgelpunctes auf B, etwas weniger brausen zu lassen, wodurch das Werk eine Steigerung der Leidenschaft gewonnen haben würde, die jetzt ausschließlich, und für die breite Anlage des Ganzen fast nicht in ausreichender Weise, durch die kurze Coda, più mosso Seite 13, hervorgebracht werden muß.

Hier wäre ein seinem Inhalte nach leicht faßliches, in der Form klares und abgerundetes und dankbares Clavierstück, durch welches das Einerlei der Concertvorträge einmal vortheilhaft unterbrochen werden könnte.

Die dritte Sonate, Op. 5, aus F moll, besteht aus fünf, im Werthe sehr verschiedenen Sätzen. Der erste Satz ($^3/_4$ Allegro maestoso, besser wol blos mit Maestoso oder schlechtweg Moderato bezeichnet) hat den Bau des viergruppigen Sonatensatzes und beginnt in der That recht prächtig mit dem Motiv:



Da aber die Motive zu sämmtlichen Gruppen aus diesem Grundmotive entlehnt sind und dessen ursprüngliche Energie durch meistentheils per augmentationem bewirkte Verlängerung in den Nebenmotiven abgeschwächt wird, so ist es erklärlich, daß es Brahms dies Mal nicht gelingen konnte, uns fortwährend zu fesseln. So vortrefflich auch einzelne Partien sind, wie die Fortissimo-Stellen Seite 7, 8 und 11, das misterioso Seite 8, das pianissimo Seite 4, 6 und 9, so überschleicht uns doch bei anderen das Gefühl einer gewissen Mattigkeit und Stockung, das sich um so bemerkbarer macht, je kräftiger der vorhergehende Aufschwung war. Die wichtigsten dieser aus dem oben wiedergegebenen Grundmotive entlehnten Nebenmotive sind, nach der Reihenfolge ihres Auftretens geordnet, folgende:



u. s. w.

Der zweite Satz (Andante expressivo As dur $^3/_4$, abwechselnd mit zwei Theilen in Des dur $^4/_{16}$ und $^3/_4$ und schließend mit einer auf dem doppelten Orgelpuncte des und as gebaueten langen Coda in Des dur Andante molto $^3/_4$ und Adagio $^4/_4$) führt das Sternau'sche Motto:

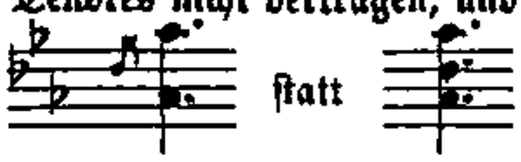
Der Abend dämmert, das Mondlicht scheint,
Da sind zwei Herzen in Liebe vereint
Und halten sich selig umfangen.

Es ist Programmmusik, eine der schönsten Mondscheinpoesien, die je gedichtet worden. Dieses selige Kosen der beiden Liebenden in der stillen Nacht, dieser über die ganze Scene gegossene Duft läßt sich mit Worten nicht beschreiben, man muß das Gedicht hören, hören und nachempfinden, wie es von Clara Schumann, die es in ihren Concerten öfters vorträgt, vorgesungen wird. Während Rob. Schumann in seinem „Humoreske" benannten Sommernachtstraum (vergleiche dessen Op. 20, Seite 17—20) auf ächt humoristische Weise die nächtliche Liebesscene durch hausbackene Philister unterbrechen läßt — vor deren läppischem Geträtsch und albernem Gelächter das Liebespaar sich in ein heimliches Winkelchen zurückzieht — läßt Brahms seine Liebenden nach Herzenslust auskosen, wiederholt den zärtlichsten Abschied nehmen, sich die letzten Ade noch aus der Entfernung zurufen (vergleiche die zwei letzten Reihen auf Seite 17, Oberstimme: Ade, Ade, in der Unterstimme verhallende Schritte); der Liebende bleibt allein zurück, „in finstrer Mitternacht, steht er so einsam auf der stillen Wacht"; Alles still — leise summt er das Hauff'sche Schildwachtlied vor sich hin; „sein Herz schlägt warm, denkt er ans ferne Lieb", und laut und immer lauter jubelt er dann in die Nacht hinaus: „Sie liebt mich treu, sie ist mir gut."

„Jetzt bei der Lampe Dämmerschein
Gehst Du wol in Dein Kämmerlein
Und schickst Dein Nachtgebet zum Herrn
Auch für den Liebsten in der Fern."

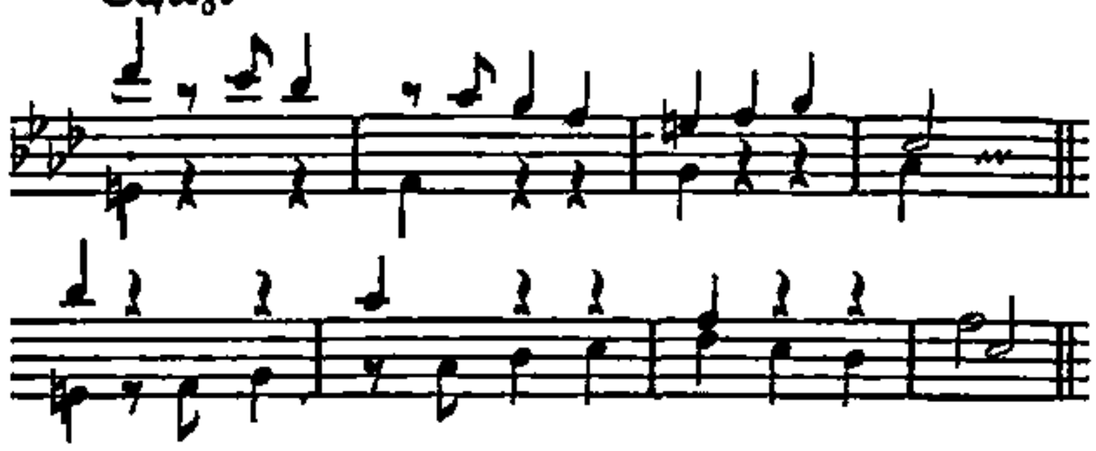
Die Situation ist jetzt eine andere, als da die Liebste zu ihm herabstieg — und deshalb schließt das As dur-Andante mit einem frommen Adagio in Des dur.

In diesem Hohen Liede der Liebe an Einzelheiten zu mäkeln, überlasse ich den Kritikastern. Freilich verpönt die Schule eine Melodiefolge von 5 oder 6 Terzschritten (es ist eigentlich der gebrochene Terzdecimen-Accord), freilich ist der Wechsel der Septimen-Accorde von as 5 und des 2 (Seite 15 Mitte) etwas seltsam; wenn aber das von der Schule Verpönte gut klingt und wenn sich das Ohr an das Seltsame gewöhnt, wer will dann noch einen Stein aufheben? Nur an einen Accord habe ich mich nicht gewöhnen können, nämlich an das des zu Anfang des vierten Tactes Seite 18; obgleich ich mir sagen muß, daß es weiter Nichts ist, als ein Orgelpunct, so kann es dennoch mein Ohr, wegen des zugleich angeschlagenen C des Tenores nicht vertragen, und ich spiele deshalb jetzt den Accord

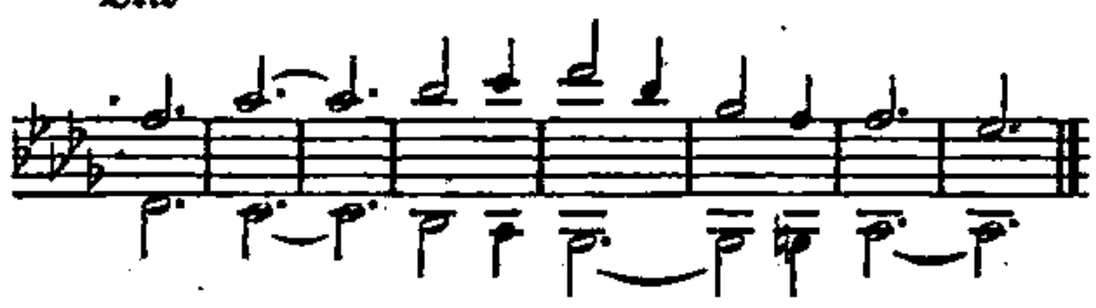


Daß dieser weihevolle Satz poetisch nicht überboten werden konnte, mag Brahms gefühlt haben; und deshalb hat er in dem darauf folgenden Scherzo es weniger auf poetischen Schwung, als auf ein geistreiches contrapunctisches Spiel abgesehen. Sowol im Scherzo (Allegro energico, F moll) als im Trio (Des dur) bringt er die Gegenbewegung ein Mal so recht ex professo zur Anwendung; Letzteres zieht nebenbei durch seine innige Melodie an, während Ersteres hauptsächlich durch lebendigen Rhythmus und einen feinen Contrapunct wirkt.

Scherzo



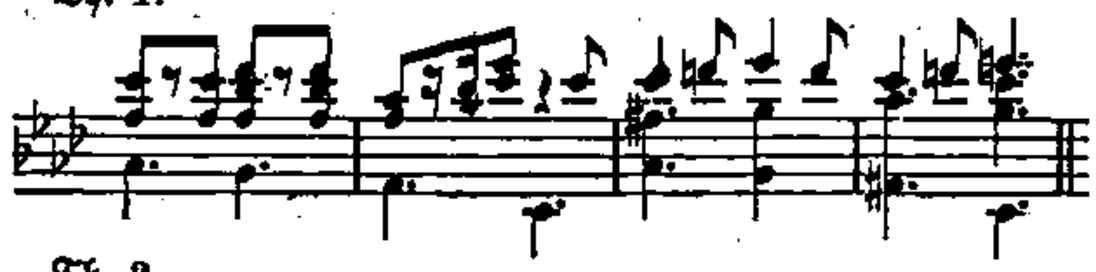
Trio



Zwischen das Scherzo und Finale ist ein „Rückblick" überschriebenes kurzes Intermezzo eingeschoben, welches aus bereits bearbeiteten Motiven gewebt und voll von Poesie und dramatischem Leben ist.

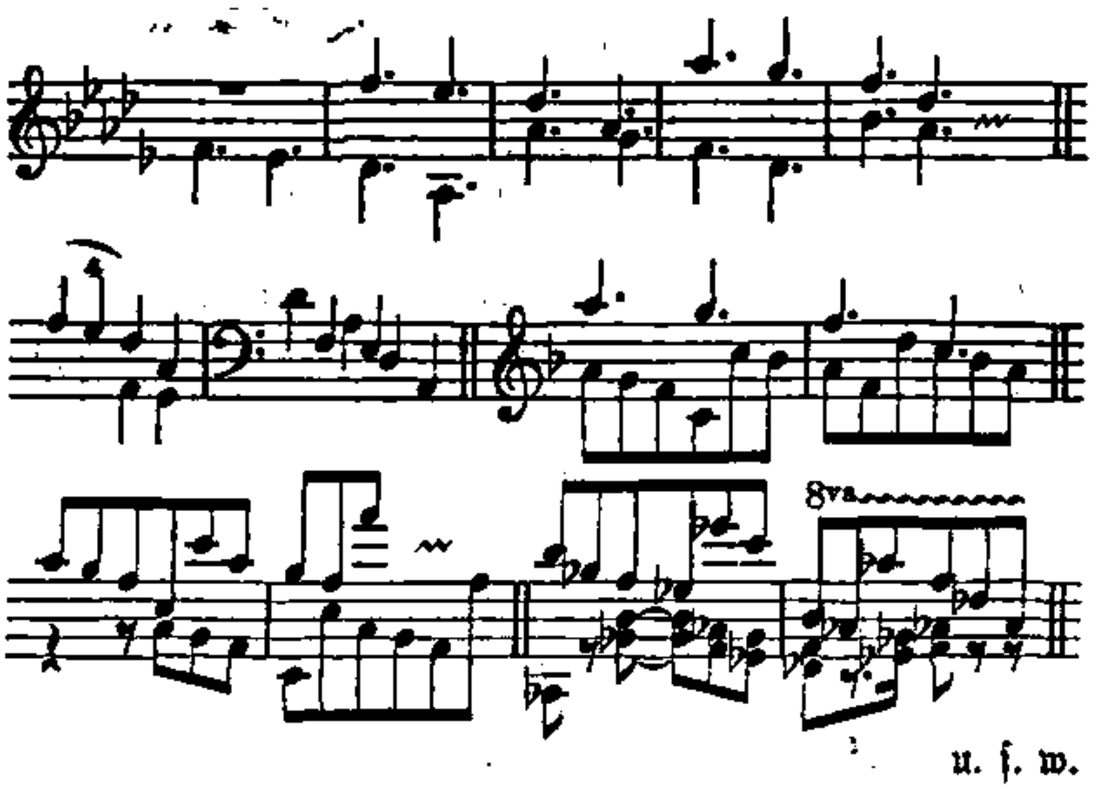
Das rondoartige Finale ist in der folgenden Form gebaut: 1, 2, Durchführung von 1, 1, 3, Durchführung von 3, 1, Durchführung von 3 und 1, erste Coda, Presto, aus Thema 3, und zweite Coda, grandioso, aus Thema 1 entnommen. Die beiden Hauptthemas:

Th. 1.



Th. 3.

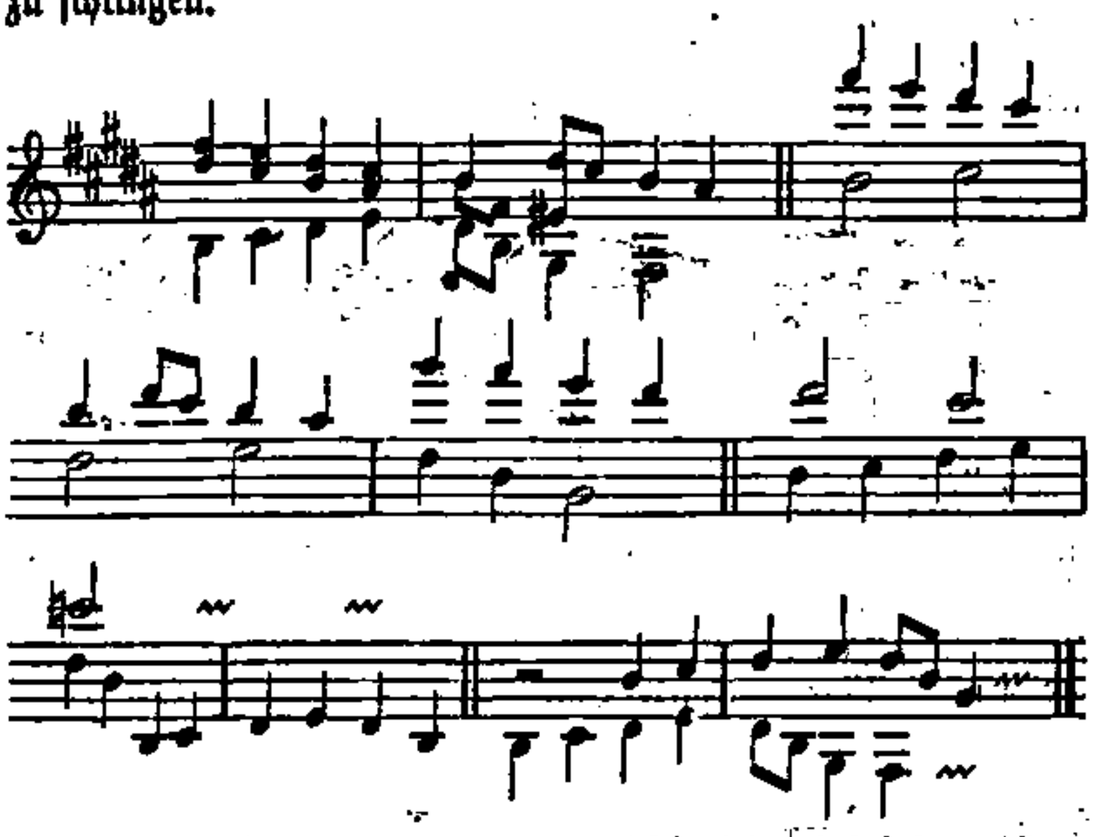
und namentlich die erste Hälfte des Thema 1 werden zu den reichsten contrapunctischen Combinationen benutzt; bei Thema 3 spielen hauptsächlich Diminution und Engführung eine Rolle, wovon hier einige Beispiele Platz finden mögen.



u. s. w.

Es ist nach dem Andante und Intermezzo das schönste Stück dieser Sonate, voll des köstlichsten Humors und von der Mitte ab bis zum Schlusse von immer steigender Lebendigkeit. Die Schwierigkeit der stürmischen Stelle Seite 34 unten mag man sich im Nothfalle dadurch zu erleichtern gestatten, daß man entweder durchweg von unten nach oben in Trioten gebrochene Accorde, oder unter Weglassung der oberen Octave — wie Seite 27 und 31 — blose Sextengänge spielt.

Daß die ersten Gesangshefte, Op. 3 und 6, einfacher gehalten und minder schwierig sind, als die Clavierwerke der ersten Periode, versteht sich von selbst; die meistens innegehaltene Structur der Liedform verbietet die Anwendung eines complicirten Contrapunctes. Es kann nicht verwundern, daß ein Contrapunctist, wie Brahms, sich nicht hat nehmen lassen, seine Kunst wenigstens in einigen seiner Lieder zur Anwendung zu bringen; zu bewundern aber ist, daß er dies vermochte, ohne dadurch der Klarheit und Einfachheit Abbruch zu thun. Schon das erste Lied in Op. 3 (eigentlich ein von Einer Stimme vorgetragener Zwiegesang) ist canonisch gehalten, und namentlich zeichnet sich Nr. 2 dieses Heftes durch reiche, dabei aber immer einfache, contrapunctische Combinationen aus. Hier scheinen Brahms die Textesworte: „Wie sich Rebenranken schlingen um den Rosenstrauch, also schmiegen sich und ranken meine Tag- und Nachtgedanken um ein trautes liebes Bild" zu der Idee geführt zu haben, um das traute liebe Batti, batti bel Masetto Mozart's, welches ja auch Beethoven (Andante des Quintettes Op. 16) und Mendelssohn (Op. 77, zweites Kinderstück) geliebt haben, ein neues liebliches Band zu schlingen.



Ein blaser Zufall und keine absichtliche Anspielung ist es wol, daß jenes Thema auch in dem darauf folgenden Liede bei den Worten „will nicht mehr zum Walde gehn" anklingt.

So verschiedenen Charakters die Gesänge dieser beiden Hefte sind, bald kühn und wild, bald lieblich und mild, bald laut aufjubelnd, bald schwermüthig bang — alle haben sie Ein Gemeinsames, einen Strom der innigsten, edelsten Melodie. Fast widert es mich an, da das Ganze so groß ist, am Einzelnen kleine Ausstellungen zu machen; ich bin es aber mir und dem Leser schuldig, wofür ich die Gründe schon in der ersten Nummer dieses Aufsatzes angegeben habe.

In dem Geierliede Nr. 4 des ersten und in Nr. 5 des zweiten Heftes wird die Gesangsmelodie zu sehr durch die Harmonie der Begleitung regiert und büßte dadurch hin und wieder (so bei den Worten „eine junge weißflügige Taube saß" und „ihr am Busen hangt") an Sangbarkeit ein. In Nr. 5 von Op. 3 hätte wol richtiger das Wort „Waldeinsamkeit" den Tact beginnen sollen. In dem darauf folgenden Liede hat in den Textesworten „Bramen vo—n den fremden Gipfeln" und „Grüßt mir vo—n den fremden Gipfeln" das beidesmalige Wörtchen „von" eine dieser unbedeutenden Präposition nicht gebührende Hervorhebung und Dehnung erhalten. Freilich ist es schlimm, daß die Liederdichter zu wenig Rücksicht auf den Parallelismus der Strophen nehmen; wählt aber der Musiker ein Mal ein derartiges Gedicht sich zur Composition aus, so bleibt ihm nichts Anderes übrig, als entweder diese selbst danach einzurichten — was hier vielleicht durch ausschließliche Ueberlassung der Melodiesequenz an den Clavierpart geschehen konnte —, oder einzelne Worte der Dichtung zu Gunsten der besseren musikalischen Abrundung zu ändern: ein Verfahren, das freilich von Vielen als Impietät verschrieen wird, ob mit Recht oder Unrecht, das läßt sich nicht in abstracto entscheiden; die Wahrheit wird wol auch hier, wie überall, in der Mitte liegen. Goethe's oder Uhland's Gedichte zum Behuf der Composition abzurunden, würde ich für durchaus verwerflich halten; wenn mir aber in dem Heine'schen Verse „Du alte einsame Thräne, zerfließe jetzundert auch" das Wort jetzundert zuwider wäre, würde ich keinen Anstand nehmen, an der Stelle dieses fatalen Wortes ein entsprechendes edleres mir auszuwählen, wenn ich nicht geradezu vorzöge, wie es F. Mendelssohn gethan hat, den letzten Vers ganz wegzulassen. In Nr. 1 meiner „Schumanniana" (Nr. 24 dieser Zeitung vom 8. Juni 1860) habe ich in der eben angedeuteten Weise versucht, einige Declamationsfehler aus Schumann's „Paradies und Peri" durch Unterlegung einer anderen Uebersetzung des Moore'schen Textes auszumerzen. Möglicher Weise war die Emil Flechsig'sche Uebersetzung noch nicht festgestellt, als Schumann schon seine himmlischen Melodien niederschrieb, so daß jene Declamationsmängel nicht ihm als Componisten zur Last zu legen sind, sondern ihm als unaufmerksamen Unterleger einer zur ursprünglichen Conception nicht mehr passenden, abgeänderten Uebersetzung. Diese oder eine ähnliche Entschuldigung steht im vorliegenden Falle Brahms nicht zur Seite; es bleibt daher zur Beseitigung des einmal vorhandenen Fehlers Nichts weiter übrig, als die Eichendorff'schen Textesworte abzurunden, etwa in: „;Sagt, ihr Bramen von den stillen Gipfeln" und „Grüßet, grüßt mir von den fremden Gipfeln."

In Nr. 2 von Op. 6 dagegen möchte ich die originelle Trennung der beiden Worte „säu—selt" und „We—hen" kaum für einen Declamationsfehler erachten; ist es einer, so ist er wenigstens zu reizend, um nicht Verzeihung zu erhalten.

Von allen 12 Gesängen dieser beiden Hefte sagt mir Nr. 6 des Op. 6, trotz aller Genialität, am Wenigsten zu; hier ist die Begleitung zu Anfang und zum Schluß zu überladen, und in der Edur-Stelle der Rhythmus so complicirt, daß man fast zu verduften fürchtet. Es herrscht in dieser ganzen Nummer eine Uebertreibung, ähnlich derjenigen, die ich in meiner Besprechung der Theodor Kirchner'schen Clavierfachen mit dem Ausdrucke „verhimmelnde Ueberschwänglichkeit" bezeichnete; und in dieser Hinsicht bildet diese letzte Nummer gewisser Maßen einen Uebergang zu den Werken (Op. 7 bis 10) der zweiten Brahms'schen Periode, zu deren Besprechung ich mich jetzt wende.

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

R. Leipzig. Das 11. und letzte Concert des Musikvereins „Euterpe“ (für Kammermusik), am 18. März, welches uns das noch im freundlichsten Andenken stehende Meininger „Hofquartett“ zuführte, bot der ungewöhnlich zahlreich versammelten und gewählten Zuhörerschaft, unter der wir die ersten musikalischen Notabilitäten der Stadt bemerkten, Kunstgenüsse, die in ihrer originellen Vollendung als einzig und unvergeßlich registrirt zu werden verdienen, und zugleich der Euterpe-Saison einen erhebenden und künstlerisch ungetrübten Abschluß verliehen, der den lobenswerthen Bestrebungen des Vereines und den Bemühungen seines opferfreudigen Directoriums insonderheit die dankbarste Anerkennung des Publicums und fernere Theilnahme aller aufrichtigen Kunstfreunde im Voraus sichern muß. — Die HH. Gebr. Müller führten uns zur Eröffnung des Abends Quartett in D moll (Op. 77) von J. Raff vor, ein Werk von ursprünglicher Erfindung, reich an eindringlichen Schönheiten und Klangeffecten, fesselnd und anregend durch thematisch interessante Gestaltung und geistvolle Combinationen. Das Letztere gilt namentlich von dem im mäßigen Tempo gehaltenen ersten Satze, der sich in ruhiger, breiter Haltung wie aus düster verworrenen Anfängen zu einem immer gestaltungs- und empfindungsreicheren Leben entwickelt, das in dem charakteristischen, munter dahin eilenden Scherzo eine wohlthuende Steigerung erfährt, in dem darauf folgenden Adagio von klarem und ergreifendem Ausdruck sich anmuthig beschaulich vertieft, und im letzten rasch bewegten Satze voll Kraft und Mark zu einem erhebenden und vollbefriedigenden Abschluß gelangt. Das vortreffliche Werk, in denkbar vollendeter Weise zu Gehör gebracht, verdient unter den Productionen der Gegenwart auf dem Gebiete der Kammermusik in erster Reihe genannt zu werden und wurde unter einhelligen Beifallsäußerungen aufgenommen: — ein Erfolg, der Novitäten gegenüber in der That zu den Seltenheiten gehört. Das hierauf folgende Quintett für Pianoforte und Streichinstrumente in E moll, ein Manuscriptwerk von Carl Müller, wollte uns im Ganzen weniger behagen. Wenn wir auch manchen gelungenen Einzelheiten Beifall und Anerkennung nicht versagen konnten, so erschien uns doch das Werk eben als künstlerisch gedachtes Ganzes zu bruchstückartig, Form, Ausdruck und instrumentale Gewandung nicht charakteristisch ausgeprägt und klar genug, um von demselben den Eindruck höherer Befriedigung mit hinwegzunehmen. Der Pianofortepartie, ausgeführt von Hrn. A. Blaßmann aus Dresden, ist — abweichend von älteren und neueren Werken dieser Kunstform — eine minder dominirende, fast zu geringfügige organische Betheiligung zugewiesen. Beethovens C dur-Quartett (Op. 59 Nr. 3), eine Tonschöpfung, die zu den edelsten Erzeugnissen deutscher Kammermusik gehört, bildete den Schluß des zweiten Theiles. Daß dasselbe, eben so wie die übrigen bereits genannten Werke, in wundervoller Weise und großer Vollendung zu Gehör gebracht wurde, bedarf kaum besonderer Erwähnung. Wir bemerken daher nur noch, daß die HH. Gebr. Müller bei ihrem Erscheinen mit Jubel empfangen und nach jedem ihrer Vorträge durch anhaltenden Beifall und wiederholten Hervorruf verdientermaßen ausgezeichnet wurden. Die gleiche und nicht minder wohlverdiente Anerkennung und Auszeichnung durch mehrmaligen Hervorruf wurde Hrn. Blaßmann zu Theil, der zur Eröffnung des zweiten Theiles mit dem Vortrag der H moll-Sonate von F. Chopin (Op. 58) dem Publicum eine ganz bedeutende Kunstleistung bot und, ausgerüstet mit allen technischen und geistigen Requisiten des künstlerischen Vortrages, das eben so schwierige, als schöne Werk zur vollständigen und wohlthuendsten Geltung brachte. Wir scheiden — gewiß im Sinne des gesammten Leipziger Concertpublicums — von den verehrten Künstlern mit dem dringlichen Wunsche eines frohen Wiedersehens zur nächsten Saison. — Hr. Blaßmann spielte ein vortreffliches Instrument aus der Blüthner'schen Fabrik.

R. Leipzig. Am 21. März, also gerade an Joh. Seb. Bach's Geburtstage, wohnten wir einer vom Riedel'schen Verein in der Thomaskirche veranstalteten Aufführung der „Hohen Messe“ bei. Wenn hier und da die unverwüstliche Gewalt und Wirkungsfähigkeit der Bach'schen Musik unumwunden und thatsächlich in Abrede gestellt worden ist, und wenn man gemeint hat, daß nur der eigentliche Kenner an den kunstvoll verschlungenen Stimmenmassen, an den gelehrten contrapunctischen Combinationen Wohlgefallen und Interesse finden könne, daß aber im Uebrigen die größere Menge von diesen nicht mehr zeitgemäßen Künsteleien unberührt bleiben müsse und unmöglich daran erwärmt werden könne: so sind wir bei der diesmaligen Aufführung der wirklich „hohen“ Messe von Neuem in der Ueberzeugung bestärkt worden, daß der Bach'schen Kirchenmusik denn doch etwas mehr, als ein blos historisch-theoretisches Interesse gebühre. Es kann gleichwol nicht geleuguet werden, daß namentlich die „Hohe Messe“ mit ihrer abstracten Textvorlage und mit ihren breiten, zum Theil fünf- bis achtstimmigen Chören manches den Hörer Ermüdende und schwer Faßliche darbietet; daß ebenso Manches, in Hinsicht der Form und des Ausdruckes einer vergangenen Productionsepoche angehörend, als veraltet erkannt werden muß, und daß zu einem eindringlicheren Verständniß des ganzen großartigen Tonwerkes Seitens der Hörer eine Ausdauer und angestrengte Aufmerksamkeit und eine so anhaltende Verstandes- und Gefühlsthätigkeit vorausgesetzt wird, zu welcher ein Theil der Menge kaum disponirt sein dürfte. Nichts desto weniger spricht der ernste Tonmeister in dieser Musik so eindringlich-erhaben, so zuversichtlich und begeisternd von den höchsten Dingen, daß das musikalische Interesse sich unwillkürlich zur reinen Theilnahme an diesen selbst steigert. So beruht die Wirkung des Ganzen natürlich weniger auf sinnlich angenehmen Eindrücken, wiewol es im Einzelnen auch an solchen keineswegs fehlt und nicht fehlen darf, als vielmehr auf einer andachtsvollen, mystischen Gesammtstimmung, die den Hörer — nicht blos den künstlerisch gebildeten — zugleich begeistert und beseligt. Und darin beruht denn doch die einzig berechtigte Wirkung der kirchlichen Tonkunst, die wahre Mission der Kunst überhaupt, und die Gewalt der Bach'schen Musik insonderheit. — Ueber die Ausführung können wir uns kurz fassen: sie war vorzüglich und in hohem Grade befriedigend. Die zum großen Theile schwierigen Chöre wurden mit eiserner Sicherheit durchgeführt, die Soli von Frau Dr. Reclam, Frl. Lessiak und den HH. Musik-Dir. John aus Halle und Hofopernsänger Weiß aus Dresden gesungen. Die Ensemble- und Sololeistungen des Gewandhausorchesters verdienen ebenfalls lobende Anerkennung. Sämmtlichen Mitwirkenden gebührt die wärmste Anerkennung, dem Dirigenten des Vereins aber, unserem wackeren Riedel, der in dem wahrlich nicht leichten Dienste der Kunst bisher eine bewunderungswürdige Thätigkeit entfaltet hat, der Dank des Publicums, der sich in immer lebhafterer Theilnahme an der Existenz des Vereins bethätigen möge. — Die Partie der Orgel war, da Letztere nicht benutzt werden konnte, Orchesterinstrumenten zugetheilt, und es lag „bei vielen Nummern die Arbeit des Hrn. Eduard Wendt, Tonkünstler in Berlin, zu Grunde, welche der Stern'sche Gesangverein daselbst bei seiner Aufführung im April 1861 benutzt hatte.“

Leipzig. Am 23. d. Mts. fand im Saale des Gewandhauses die erste der diesjährigen Hauptprüfungen im hiesigen Conservatorium der Musik und zwar im Solospiel unter abwechselnder Direction der HH. Professor Moscheles und Concert-M. David statt. Zur Aufführung gelangten ausschließlich Concerte für das Pianoforte und die Violine, theils vollständig, theils bruchstückweise; und zwar traten auf: Frl. Emily Matthews aus London (erster Satz aus Moscheles' Pianoforteconcert in G moll), Hr. Otto Freiberg aus Naumburg (erster Satz aus David's D moll-Concert für die Violine), Frl. Ottilie Friese aus Elbing (erster Satz aus dem Cis moll-Concert für das Pianoforte von F. Ries), Hr. Adolf Wünsch aus Leipzig (Concert in Form einer Gesangsscene für die Violine von Spohr), Hr. August Werner aus Genf (F. Hiller's Pianoforteconcert Fis moll), Frl. Franziska Friese aus Elbing (zweiter und dritter Satz aus Mendelssohn's Violinconcert), Frl. Fanny Bach aus Meiningen (Pianoforteconcert D moll von Mendelssohn). Sämmtliche Leistungen legten Zeugniß ab von dem vorzüglichen Stande des Institutes und fanden bei dem zahlreich versammelten Publicum beifällige Aufnahme. Technischer Seits erwiesen alle Vorträge ein anerkennenswerthes Vorgeschrittensein; die der beiden letztgenannten Damen trugen sogar schon ein künstlerisches Gepräge. Frl. Franziska Friese errang sich einen mehrmaligen begeisterten Hervorruf; ihr Ton ist von großer Fülle, ihr Bogenstrich ein kräftiger und sicherer. Ihre technisch wie geistig hervorragende Wiedergabe der beiden Concertsätze läßt auf eine glänzende Zukunft

der jungen Künstlerin schließen. Frl. Bach, die schon in der vorjährigen dritten Hauptprüfung auftrat, bewies auch dies Mal ein solides Können und eine rühmenswerthe, das Virtuose dem Geistigen unterordnende Gesinnung.

Leipzig. Der königl. hannöversche Kammersänger Hr. Julius Stockhausen veranstaltete am 24. März im Saale des hiesigen Gewandhauses eine musikalische Soirée. Das Programm bestand aus dem Cyclus von fünfundzwanzig Liedern: „Die schöne Müllerin", von F. Schubert. Mußte das Anschauen dieses Programmes uns in eine momentane Verlegenheit setzen, da die Befürchtung einer allzu großen Monotonie nahe lag, so wurde dieselbe durch die ausgezeichneten Leistungen des Hrn. Stockhausen uns bald benommen, und wir freuen uns, ein solches Werk als abgerundetes, vollständiges Ganzes gehört zu haben. Prolog und Epilog sowie drei nicht componirte Gedichte wurden von Hrn. Devrient recht brav gesprochen. Hr. Stockhausen leistete ganz Vorzügliches; von höchstem Interesse war es, dabei wahrzunehmen, wie bei jeder folgenden Pièce die Kraft und Fülle seiner Stimme mehr und mehr sich steigerte, um am Schlusse in schönster Glorie zu glänzen. Dabei athmete jede neue Nummer neues, frisches Leben und zeugte von einem tiefen Eindringen in den Geist der verschiedenen Compositionen; besonders machten „Mein!" und „Eifersucht" beim Publicum den großartigsten Eindruck. Was diese Seite des Künstlers betrifft, so dürfte Hr. Stockhausen wol schwerlich einen Rivalen haben. Eine Ermattung war bei unserem Künstler nicht wahrzunehmen, und der vom Publicum ihm gezollte rauschende Beifall möge ihm der schönste Lohn für seine Leistungen sein.

— th.

Berlin. Die Massenhäufungen der Concertaufführungen haben glücklicher Weise schon um ein Bedeutendes nachgelassen. Am 28. Februar kam die 16stimmige Messe von Grell durch die Singakademie zu wiederholter Aufführung. In Betreff des Werkes selbst verweisen wir auf unseren vorjährigen Bericht. Die diesjährige Aufführung war eine weniger gelungene. — Im Arnim'schen Saale hatte am 1. März der Männergesangverein „Melodia", welcher unter Leitung des Componisten und Gesanglehrers Hrn. Edwin Schultz zu den bestgeschulten ähnlichen Vereinen Berlins gehört, mit der Feier seines Stiftungsfestes eine Concertaufführung veranstaltet. Solche Stiftungsfeste, verbunden mit Zweckessen und Ball, müßten von der Concertaufführung fern gehalten werden, soll diese, wie hier, nicht fast bis zum Schluß von den zuströmenden Ballgenossen fortwährenden Störungen ausgesetzt sein. Die 25 Sänger dieses Vereines leisteten in der bescheidenen Wahl ihrer Stücke meist sehr Befriedigendes. Hrn. Schultz's Composition, „Kriegslied gegen die Welschen", eine ungerechte Herausforderung für die Jetztzeit, zeichnete sich durch schwungvolle Einfachheit aus. Der Gesangverein „Melodia" für „gemischten Chor" unter Leitung des Hrn. Domsänger H. Schäffer bildet einen integrirenden Theil des Ersteren. Dieser Verein sucht Stücke zu cultiviren, deren Erfolg vorläufig noch sehr problematisch ausfallen muß. Wir erinnern hierbei nur an die mangelhafte Vorführung des Finale aus Mendelssohn's „Loreley". Besser gelang das Ave verum von Mozart. Der Pianist Hr. Gustav Lange und Hr. v. d. Osten unterstützten das Concert, so weit wir es gehört, mit ihren ausgezeichneten Talenten. Ersterer spielte wiederholentlich die schwierige, aber reizende As dur-Romanze von Raff mit nuancirtem, effectvollem Vortrage. — Die „neue Akademie der Tonkunst", unter Professor Th. Kullak's Leitung, führte am 6. März in einer Concertaufführung (Arnim'scher Saal), seine besten ausübenden und schaffenden Kräfte vor. Der erste Satz des Amoll-Concertes für Piano und Orchester von Rob. Schumann (von Hrn. Arnold aus Bremen vorgetragen), Mendelssohn's G moll-Concert für Piano und Orchester (von Frl. Erikka Lie aus Christiania gespielt) und Liszt's schwieriges Es dur-Concert für Piano und Orchester (von Hrn. Heinr. Hofmann aus Berlin vorgetragen) gaben Zeugniß von der Bedeutsamkeit der Kullak'schen Schule und Methode. Hr. Hofmann spielte das Liszt'sche Concert ohne Noten mit überraschender Eleganz und Virtuosität. Als Componist trat derselbe mit einer gut gearbeiteten und wirkungsvoll instrumentirten Symphonie auf, die aber in zu merkbarer Weise noch häufig Mendelssohn-Schumann-Gade'sche Reflexe schillerte; sie wurde unter seiner Leitung durch die Liebig'sche Capelle sehr gut executirt. Hr. Reinhard Richter (Schüler des Kammervirtuosen Hrn. Grünwald) spielte das Andante und den letzten Satz aus dem Violinconcert von Mendelssohn ohne Noten mit außerordentlicher Reinheit, Sicherheit und edelm, gesangreichem Tone. Außerdem ist seine Bogenführung elegant und sein Staccato keck und sicher. Frl. Rönneberg hat von der Natur eine hohe Sopranstimme erhalten. Wir hoffen vielleicht im nächsten Jahre, wenn sie ihre Studien eifrigst fortsetzt, ein günstiges Urtheil über ihre Gesangsleistungen fällen zu können. — Am 7. März gab der Violinvirtuose Hr. Heinr. de Ahna, von dem wir im vorigen Jahre mehrfach berichteten, im Saale des Englischen Hauses eine musikalische Soirée. Von den acht Pièces des Programmes hörten wir nur die Chaconne für Violine von J. S. Bach, eine Arie aus „Titus" von Mozart und ein Adagio religioso für obligates Violoncell mit Begleitung zweier Violinen, Viola, Violoncell und Contrabaß von Jul. Stahlknecht. Der Concertgeber spielte die erstere Pièce mit bedeutender Technik, zwar markigem, aber nicht immer edelm Tone und beeinflußter Intonation. Frl. de Ahna's Gesang der Titusarie befriedigte nur in der Coloratur nicht vollständigst. Dessenungeachtet erfaug sie sich mit vollem, schönem Tone den Beifall des überfüllten Saales. Hrn. Jul. Stahlknecht's Cantilene auf dem Violoncell ist zu bekannt, als daß wir nöthig hätten, darüber Worte zu verlieren. — Von der vierten Soirée (13. März) für Kammermusik der HH. Zimmermann und Stahlknecht konnten wir nur, da an demselben Abend das letzte Domchorconcert stattfand, Haydn's Cdur-Quartett Op. 33 Nr. 3 und Taubert's Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell F dur Op. 32 hören. Das Letztere verdient wegen seiner besonderen Eigenthümlichkeit und der darin sich aussprechenden, musikalisch-poetischen Begabung des Autors die gerechteste Anerkennung. Reizend und mit Formgewandtheit ist namentlich der zweite Satz (Allegretto scherzoso) geschrieben. Der Componist und die beiden Concertgeber trugen dasselbe unter großem Beifall mit außerordentlicher Schönheit vor. — Im vierten Domchorconcert kamen zur Aufführung: eine 7stimmige Motette von Gabrieli („Benedixisti"), Chor für Männerstimmen von Mastioletti („Terribilis"), „Adoramus" von Corsi, Sopranarie von J. S. Bach („Mein gläubiges Herze"), gesungen von Frl. Aug. Haase, Motette von Heinr. Schütz („Ehre sei Dir Christe"), Choral von Joh. Eccard („Aus tiefer Noth"), Motette von Mich. Bach („Ich weiß"), Arie für Tenor von Alessandro Stradella („Se i miei sospiri"), gesungen von Hrn. Geyer, Chor von O. Nicolai („Die Strafe liegt") und Hymne für eine Sopranstimme mit gemischtem Chor von Mendelssohn („Hör mein Bitten"), die Solopartie gesungen von Frl. Haase. Wie schon angedeutet, hörten wir nur die drei letzten Piècen. Sowol Hr. Geyer wie Frl. Haase, eine talentvolle Schillerin Hrn. Kotzolt's, sangen ihre Soli mit Verständniß und klangvoller Stimme. In dieser Soirée hatte der fleißige Dirigent, Musik-Dir. v. Hertzberg, welcher nun seit beinahe drei Jahren interimistisch mit vieler Umsicht und künstlerischer Sachkenntniß den Domchor geleitet — so daß endlich seine definitive Anstellung als Nachfolger Neithardt's gerechtfertigt erscheint — die zweckmäßige Aenderung getroffen, anstatt der zwei zu entbehrenden Clavierpiècen, Sologesänge, von Nichtmitgliedern des Domchores gesungen, in das Programm mit aufzunehmen. — Im vierten Abonnementconcerte des Hrn. Rob. Radecke (14. März) kamen eine Ouverture „zu einem Trauerspiele" von Rudolf Radecke, die Arie der Susanne aus „Figaro", von Frl. Anna Becky gesungen, Beethoven's G dur-Concert für Piano und Orchester, von Hrn. Ehrlich aus Frankfurt a. M. auswendig gespielt, und die neunte Symphonie zur Aufführung. Die Färbung der Radecke'schen Ouverture ist nicht immer eine düstere, den Gegenstand charakterisirende. Der Componist operirt mit großen Instrumentalmitteln in wühlender Manier nicht stets wirkungsvoll. Auch gewinnen die Themen und die Durchführung derselben weniger durch Charakteristik in der Melodieerfindung und Harmoniegestaltung, als durch äußere, formelle Fassung. An Frl. Becky's Gesang vermißten wir zuweilen Reinheit und Sicherheit des Tones. Zu loben ist die deutliche Aussprache ihrer klangvollen Stimme. In Hrn. Ehrlich lernten wir einen bedeutenden Clavierviruosen kennen. Er liebt die sanften und duftigen Zeichnungen, wodurch sein Vortrag zwar den sinnlichen Reiz verliert, aber dessenungeachtet poetisch und geistig Anregendes hat. Von den drei eingelegten Cadenzen gefiel uns die erste am Wenigsten. Die neunte Symphonie, im vorigen Jahre durch Hrn. Radecke zur Aufführung gebracht, ging auch dies Mal, bis auf die Gesangsoli im Schlußsatze, vorzüglich gut. — Hr. Hotelbesitzer Mühling hatte zum Besten seiner Stiftung am 16. März (Saal der Singakademie) eine Matinée veranstaltet, zu welcher der Andrang so groß war, daß, da die Artôt, Ristori, Dawison und andere namhafte Künstler darin mitwirkten, Viele kein Billet erhalten konnten. Frl. Artôt errang mit ihren colossalen Stimmmitteln und ihrer oft gerühmten Coloraturtechnik durch den hinreißenden, nuancirtesten Vortrag der Cenerentola-Arie einen selten erlebten Beifallssturm. Auch die declamatorischen Leistungen der Damen Ristori, Frieb-Blumauer und des Hrn. Dawison fanden großen Beifall. Jedoch verwischte die melodramatische Instrumentalbegleitung v. Flotow's die Eindrücke der von Hrn. Dawison gesprochenen Gedichte, „Die Harfe" von Gaudy und „Der Blumen Rache" von Freiligrath.

Beifällig wurden die künstlerischen Leistungen unseres Hofopernsängers Hrn. Fricke und der HH. Concertmeister Moritz Ganz (Violoncellist) und Wolff (Violinist) aus Frankfurt a. M. aufgenommen. Der Letztere hat einen beschwingten Bogen, aber noch nicht die höchste und ausgebildetste Technik. Vollständig Fiasco machte die Sängerin Frau v. Erxleben aus Pest mit der zweiten B dur-Arie der Königin der Nacht aus der „Zauberflöte". Unter Gelächter des Publicums pfiff und quiekte sie die hohe Partie bis zum drei gestrichenen F heraus, so daß, von dieser Gesangsmanier abstrahirt, ihre Stimme nur unbeugsame Contraste aufweist. Th. Rode.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Kürzlich verweilten einige Tage in Leipzig zwei junge Polen, Hr. Emanuel Kania und Hr. Alexander Zarzycki. Der Erstere, unseren Lesern durch seine Saloncompositionen jedenfalls bekannt, ließ sich in mehreren Privatcirkeln als Pianist hören; Hr. Zarzycky ist nach Deutschland gekommen, um sich über unser Musikleben zu orientiren. — Nach ihrer zweiten Dresdner Soirée concertirten F. Laub und A. Jaell am 13. d. Mts. zu Braunschweig, an welchem letzteren Orte H. v. Bülow am 20. ein Instrumental- und Vocalconcert veranstaltete. Gesanglich von einem Frl. Weber und dem Hofopernsänger Habelmann unterstützt, brachte er unter Mitwirkung des Hofcapell-M. Abt und der Hofcapelle Ouverture und Kriegermarsch zu Shakespeare's „Julius Cäsar" seiner eigenen Composition, Liszt's erstes Clavierconcert (Es dur) mit Orchester und dessen „Préludes" zur Aufführung; außerdem Pianoforte-Solopiècen von Händel, Bach, Liszt, Bülow. Das Concert war ein sehr zahlreich besuchtes und die Aufnahme namentlich der „Préludes" eine begeisterte. — Am 18. März trat die am Dresdner Hoftheater neu engagirte Sängerin, Frl. Agnes Butschek aus Brünn, zum ersten Male als Leonore im „Troubadour" auf. — Am 23. begann in Kroll's Local zu Berlin eine neue italienische Oper unter Direction eines Hrn. Achille Graffigna mit dem „Liebestrank" einen Cyclus von Vorstellungen. — Frl. Fischer v. Tiefensee fand zu Genf in etlichen Concerten Beifall. — Rudolf Willmers concertirt in Arad. — Der Geiger Rappoldi, welcher in Rotterdam Quartettsoiréen ins Leben gerufen hat, begiebt sich nach London, um dort in den großen Concerten während der Ausstellung mitzuwirken. — Jean Becker findet in Rußland die glänzendste Aufnahme; er hat in Petersburg am 7. und 16. d. Mts. große Triumphe gefeiert und sich auch in der Zwischenzeit zu Moskau hören lassen. — Der unseren Lesern bereits bekannte Schwarzburg-Sondershausen'sche Hofpianist Theodor Ratzenberger, ein Schüler Liszt's, veranstaltete, nachdem er eine Anzahl Städte der Schweiz besucht, am 12. März ein vom besten Erfolge gekröntes Concert in den Salons Erard zu Paris; seine Programme weisen hauptsächlich Werke seines Meisters auf. — Daselbst macht auch Michael Bimmer, bis vor einiger Zeit Zither-Kammervirtuos des Herzogs Max von Baiern, viel Glück. — An der italienischen Oper zu Paris hat in diesen Tagen Frau Bochkoltz-Falkoni einen Gastrollencyclus begonnen.

Musikfeste, Aufführungen. Der fünfte Productionsabend des Dresdner Tonkünstlervereins am 19. März brachte u. A. Raff's Sonate für Pianoforte und Violine Op. 78. — Das zweite Abonnementconcert der musikalischen Akademie unter Franz Lachner's Leitung in München wies folgendes Programm auf: Symphonie Es dur von Max Zenger, Siciliana von Pergolese (gesungen von der Hofopernsängerin Frl. v. Edelsberg), Schlummerlied für eine Sopran- und zwei Altstimmen von Cherubini, Streichquartett von Spohr, Ouverture zu „Castor und Pollux" von Abbé Vogler. — In dem letzten Gesellschafts-Concerte in Wien gelangte Berlioz' Harold-Symphonie zur Aufführung; F. Schubert's Trauermarsch, von Liszt instrumentirt, mußte in demselben Concerte wiederholt werden.

Neue und neueinstudirte Opern. Vom Bremer Stadttheater wird die Inscenirung des „Fliegenden Holländer" und des „Lohengrin" vorbereitet. — Den Letzteren wird das deutsche Theater zu Pest ebenfalls demnächst in sein Repertoire aufnehmen, da der Erfolg des „Tannhäuser" sich immer steigert. — Am 17. März ging Gustav Schmidt's Oper „Weibertreue" zum ersten Male über die Bretter der Mainzer Bühne. — Julius Benedict's „Lily of Killarney" erlebte im Covent-Garden zu London bereits zwölf Wiederholungen.

Literarische Notizen. Der Director des Genfer Conservatoriums J. Andries veröffentlicht in Kurzem ein „Handbuch der Geschichte der Musik".

Todesfälle. Am 9. März verschied zu Wien hochbetagt Johann Michael Weinkopf, Capellmeister an der k. k. Hofpfarrkirche zu St. Michael. — Aus Nizza wird der am 17. d. Mts. erfolgte Tod Jacob Elias Fromental Halévy's gemeldet. Er war ständiger Secretair der Akademie der schönen Künste und versuchte sich auch nicht ohne Glück als Schriftsteller. — Kürzlich starb in Paris Gustav Baez, der Autor zahlreicher Opernlibrettos, von denen hier „Die Favoritin", „Lucia di Lammermoor", „Othello" und „Robert Bruce" genannt seien.

Vermischtes.

Auch in Berlin scheint man Willens zu sein, zu der vertieften Orchesterstimmung zurückzukehren; denn Hr. v. Hülsen hat diese wichtige Frage aufgenommen und sie dem musikalischen Senate der königl. Akademie zur Entscheidung vorgelegt.

Das für die Londoner Ausstellung bestimmte Streichquartett des Hof-Instrumentenmachers Carl Grimm zu Berlin ist für den Preis von 1000 Thalern von einem Kunstkenner bereits angekauft worden.

Vor wenigen Wochen erschien (Leipzig, Verlag von Carl Geibel) „Das deutsche Theater. Eine Darstellung der gegenwärtigen Theaterzustände ꝛc." von Rudolf Wirsing, Director des Leipziger Stadttheaters. Wir werden demnächst eine ausführliche Besprechung dieses Buches bringen und drucken heute einen manche treffende Bemerkung enthaltenden Abschnitt daraus ab, wenn wir auch nicht verschweigen können, daß der Verfasser einseitig die Schuld des Verfalles unserer Bühne allem Anderen beimißt, nur nicht den Directionen, die doch wahrlich nicht allein bei Wanderbühnen, sondern an sämmtlichen, auch den größten Theatern keine geringeren Krebsschäden aufweisen. Der Autor sagt über die Kritik:

„Daß die Kunst im Allgemeinen, die der Bühne insbesondere, eben so wie auch die Wissenschaft, der Kritik unendlich Viel verdanken, daß Letztere den hohen Aufschwung, den Künste und Wissenschaften im vorigen Jahrhundert nahmen, so sehr gefördert hat, daß jene Blüthe ohne die Kritik als möglich gar nicht gedacht werden kann, ist eine längst feststehende Wahrheit, ist historisches Factum. Von jener höheren Kunstkritik, die vorzugsweise in philosophischen Schriften, in Geschichtswerken über diese oder jene Kunst und in Abhandlungen über einen speciellen Theil einer solchen niedergelegt wird, kann hier nicht die Rede sein. Diese Art von Kritik hat sich bis auf unsere Tage im Ganzen rein erhalten; selbst bei den großen principiellen Kämpfen, wie sie z. B. gegenwärtig auf musikalischem Gebiete von den Kritikern geführt werden, zeigt sich auf beiden Seiten Ueberzeugungstreue und Tüchtigkeit der Gesinnung trotz aller oft sehr leidenschaftlichen Erbitterung und der daraus folgenden Ueberstürzung, der Malicen und Grobheiten in der Ausdrucksweise; denn wenn die Meisten der Vertreter der höheren Kritik in unseren Tagen auch keineswegs lauter Lessings oder Börnes sind, so sind sie doch sämmtlich Männer, die ihre Thätigkeit allein der Förderung der Sache oder selbst im Falle, daß sie auf einem Parteistandpunct stehen, den von ihnen als recht und gut erkannten Principien widmen.

Ich habe hier nur die Tageskritik, die Theaterrecensionen, die in Localblättern, in politischen und belletristischen Zeitungen erscheinen, im Auge; denn nur von diesen kritischen Stimmen aus geht oft das Uebel, von daher kommen überhaupt nur die Schattenseiten, welche die Kritik haben kann.

Die Tageskritik hat eine bedeutende Macht, selbst auf das Allgemeine einen unmittelbar größeren Einfluß, als die höhere Kunstkritik; denn sie spricht zum Volke selbst, ihre Besprechungen werden in jeder Familie, an jedem öffentlichen Orte gelesen, während die höhere Kunstkritik ihr Publicum nur in der gelehrten Welt, in dem engen Kreise der Kunstfreunde höherer Classe hat. Der Local- oder Tageskritiker kann daher unendlich viel Gutes wirken, wenn er seinen Einfluß auf das Publicum, seine Macht über die Künstler auf rechte Art anwendet. Seine Stellung ist den Künstlern und dem Publicum gegenüber unter allen Umständen eine sehr schwierige, denn er soll das Unmögliche möglich, d. h. es Allen recht machen. Er muß vor Allem seinen Maßstab den Verhältnissen desjenigen Kunstinstitutes anpassen, dessen Leistungen er zu besprechen hat; er muß diese Verhältnisse genau kennen und dessen sich klar bewußt sein, was mit den vorhandenen Mitteln geleistet werden kann; er darf also z. B. einem Stadttheater gegenüber nicht

dieselben Ansprüche machen, die man an eine reich dotirte Hofbühne stellen muß. Von diesem Standpuncte aus hat er unparteiisch und ohne persönliche Rücksichtnahme zu untersuchen, in wie weit das betreffende Kunstinstitut und jedes einzelne Mitglied desselben seinen Verpflichtungen nachkommt. Er muß belehrende Fingerzeige geben, Lob und Tadel gehörig motiviren, dabei stets in wohlwollendem Tone sprechen, alles Verletzende im Ausdruck zu vermeiden suchen; denn damit wird nicht nur Nichts erreicht, im Gegentheil ganz entschieden der betreffenden Person und der Sache selbst geschadet. Hat er einen Fehler zu rügen, so muß er auch angeben können, auf welche Weise derselbe zu vermeiden ist, er muß bei einer falschen Auffassung und verfehlten Durchführung einer Rolle in kurzen Worten diese zu zergliedern im Stande sein, um dem Darsteller zu zeigen, in wiefern dieser geirrt hat; und ein solcher wohlbegründeter, wohlmeinend ausgesprochener Tadel wird von jedem Darsteller von Talent und Streben, den Eigenliebe nicht gar zu sehr verblendet hat, gewiß mit viel größerem Dank hingenommen werden, als ein unbegründetes Lob, das nicht verdient zu haben ein ächter und redlicher Künstler oder Kunstjünger selbst am Besten weiß.

In dieser Weise kann jedoch nur derjenige Tageskritiker seiner Pflicht Genüge leisten, der mit streng redlichem Charakter eine gediegene wissenschaftliche Bildung, großes Bewandertsein auf dem Gebiete der ältesten, älteren und neuen dramatischen Literatur verbindet, zugleich aber auch mit der Theorie der Schauspielkunst, mit dem Getriebe der Bühne hinlänglich vertraut ist. Ich füge noch hinzu, daß eigentlich nur Derjenige ein Recht dazu hat, in Sachen der dramatischen Kunst öffentlich mit zu sprechen, der selbst producirender Künstler — Dichter oder Componist — ist und als solcher etwas Tüchtiges leistet, der also an sich selbst erfahren hat, wie unendlich schwer es ist, welch großer Fleiß dazu gehört, um es nur zu etwas Leidlichem in der Kunst zu bringen. Ein solcher wird als Kritiker — ist er sonst ein redlicher und bescheidener Mann — stets gerecht und zugleich wohlwollend über die Leistungen Anderer sprechen.

Diejenigen Kritiken, aus denen die Künstler Etwas lernen und sich bilden können, werden jedoch immer seltener. Was müssen sich die Darsteller und Sänger nicht Alles von Leuten gefallen lassen, die nicht die geringste Befähigung dazu haben, die dramatischen oder musikalischen Leistungen der Künstler zu beurtheilen! Hätte man es nicht schwarz auf weiß vor sich, man würde es nicht für möglich halten, daß so verkehrte Urtheile zu Tage gefördert, in die Oeffentlichkeit hinaus gesprochen werden könnten. Junge Leute, welche ihre Universitätsstudien noch nicht vollendet haben, schreiben darauf los, werfen sich plötzlich zu Kunstrichtern auf und spielen mit dem Schwert der Kritik wie das Kind mit dem Messer, kaum ahnend, welche gefährliche Waffe sie leichtfertig handhaben. Es ist jedoch nicht der schlimmste Fall, wenn dergleichen junge Männer zu der kritischen Feder greifen, denn sie haben doch wenigstens einen Fonds wissenschaftlicher Bildung und oft in Folge dessen auch wirkliches Interesse an der Kunst, oder selbst Begeisterung für dieselbe. Sie fehlen nur oft deshalb, weil die Leistungen, die sie beurtheilen, nicht das Ideal erreichen, welches eine feurige, jugendliche Phantasie sich gebildet hat. Weit übeler ist es, wenn junge Leute aus anderen Ständen, welche keine gelehrte Bildung erhalten haben, dem Drange nicht widerstehen können, ihre mühsam zusammengetragene, aus dem persönlichen Umgange mit Studenten und Schauspielern gewonnene Weisheit an den Mann zu bringen. Nach solchem Urtheile soll sich nun der Künstler richten, auf solche Kritiken soll das Publicum Etwas geben! Ein Glück ist es, wenn Ersterer sich um solche kritische Auslassungen nicht kümmert, Letzteres sich von ihnen nicht irre leiten läßt.

Junge, unerfahrene Kritiker gehen in der Regel haarscharf zu Werke, tadeln weidlich darauf los, mäkeln an Schauspielern und Sängern herum, bis endlich dieser und jener Künstler sich entschließt, sich persönlich dem jungen Recensenten zu nähern, um seine Gunst zu buhlen und auf jede Weise ihn für freundliche Beurtheilung geneigt zu machen. Der junge Kunstrichter ist nun der ganzen Bedeutung seiner Stellung bewußt, er wirft sich in die Brust, fühlt sich durch die geschickt angebrachten Schmeicheleien und Artigkeiten des Künstlers geehrt; Beide lernen sich näher kennen, der junge Kritiker findet in dem Künstler einen liebenswürdigen Gesellschafter, dieser in jenem einen geistreichen Mann (wenigstens äußert sich auf diese Weise der Künstler), sie genießen vereint das gesellige Vergnügen des Wirthshauslebens — und die öffentliche Lobhudelei ist fertig.

Manche Recensenten fassen jedoch die Sache anders auf. Bei diesen steht das liebe Ich vornehmlich und fast ganz allein in dem Vordergrund. Sie glauben sich einen bedeutenden Namen zu machen und eine Art von Börne zu werden, wenn sie als unbestechliche und auch für Complimente unzugängliche Leute alle Leistungen maßlos tadeln, dabei piquant schreiben, d. h. mit giftigen Worten, Malicen, selbst unschicklichen Ausdrücken und hämischen Witzeleien um sich werfen; dergleichen Leute wollen à tout prix Effect machen und speculiren auf den Beifall Derer, die am Scandal Wohlgefallen finden, und Solche findet man aller Orten. Recensenten dieser Art stehen auf einem Niveau mit den schlechten Schauspielern, die mit outrirtem Spiel und mit Lazzi sich den Applaus der oberen Gallerien zu gewinnen suchen. Sie können der Kunst und den Künstlern Nichts nützen, denn Letztere werden durch die ewigen ungerechten Angriffe verdrießlich gemacht, kümmern sich schließlich nicht mehr um die gallige Kritik und suchen sich derselben so bald als möglich dadurch zu entziehen, daß sie ihren Contract mit dem Theater, das sich von einem solchen Kritiker in seinen Leistungen beurtheilen lassen muß, lösen. Auf solche Weise hat schon öfter diese und jene Bühne brauchbare und tüchtige Mitglieder verloren.

Der Grund, weshalb man unter den Tageskritikern so Wenige findet, aus deren Thätigkeit der Kunst und dem betreffenden Theater wirklicher Vortheil entspringt, liegt einfach darin, daß die Redactionen oder die Eigenthümer der politischen Zeitungen und der Localblätter für Theaterkritiken wenig Honorar zahlen und auch in der Regel nicht mehr zahlen können, da Deutschland mit Hunderten von Blättern gesegnet ist, die Theaterzeitungen, deren Zahl sich von Vierteljahr zu Vierteljahr in höchst bedenklicher Weise vermehrt, gar nicht zu rechnen. Selten finden sich daher Leute von tieferer wissenschaftlicher Bildung und gründlichen Kenntnissen, welche sich mit dem Schreiben von Tageskritiken befassen wollen. Es ist dasselbe meiner Ansicht nach eine höchst undankbare Thätigkeit, die nicht einmal einen in richtigem Verhältniß zu der aufzuwendenden Mühe und zu den erwachsenden Unannehmlichkeiten stehenden pecuniären Gewinn abwirft. Diesem Mißverhältniß und den daraus folgenden Uebelständen könnte wenigstens in Bezug der Theaterblätter Etwas abgeholfen werden, wenn die Zahl der Agenturen und in Folge dessen auch die der betreffenden Zeitschriften durch sparsamere Ertheilung von Concessionen beschränkt würde. Giebt es weniger derartige Geschäfte und Blätter, so sind auch die Herausgeber der Letzteren eher im Stande, ihren Mitarbeitern ein anständiges Honorar zu gewähren; es werden sich daher auch zur Führung der Kritik leichter tüchtige, wissenschaftlich und künstlerisch gebildete Männer finden.

Nicht zu verkennen ist es, daß mit nur wenigen Ausnahmen die hervorragenden politischen Zeitungen, die hin und wieder in ihren Feuilletons kurze Berichte über einzelne Theater und deren Leistungen bringen, nach Kräften für wahrheitsliebende und gediegene Berichterstatter sorgen. Auch ist es im Allgemeinen mit der öffentlichen Beurtheilung musikalischer Leistungen in Deutschland besser bestellt. Viele Musiker von Fach befassen sich mit Operukritik, und diese haben wenigstens stets die musikalische Bildung für sich; ferner hält ein Jeder doch so Viel von seinem Fache und thut so leicht nicht Etwas, was ihn in den Verdacht der Ignoranz bringen könnte, also wird sich auch der Musiker vor Unwahrheiten hüten und — ist er nur einigermaßen eine Künstlernatur — sein musikalisches Gewissen rein erhalten. Ausnahmen davon giebt es freilich auch, wie ferner, namentlich in belletristischen und Localblättern leider auch oft Leute in Sachen der Musik mitreden, die ein Urtheil zu haben glauben, weil sie ein Mal mehr oder weniger erfolglosen Clavierunterricht gehabt haben, weil einer ihrer Verwandten musikalisch ist — oder auch Literaten geben ihre Urtheile ab (und der ächte Literat versteht bekanntlich Alles), die verschiedene Aufsätze über musikalische Dinge gelesen haben, dabei aber nicht wissen, was Tonika und Dominante ist, wenn sie überhaupt nur die Noten kennen. Sehr bedauerlich ist es, daß in neuester Zeit selbst in musikalischen Blättern solchen unreifen Menschen und Polyhistoren das Wort gestattet wird, wenn sie nur im Sinne der betreffenden musikalischen Partei oder Clique schreiben."

Um vielfachen Anfragen zu begegnen, theilen wir hierdurch mit, daß die Absendung der Quittungen über die eingegangenen Beiträge zum „Allgemeinen Deutschen Musikverein", sowie die der Mitgliederkarten u. s. w. bisher beanstandet worden ist, weil zugleich mit diesen den Betheiligten die Statuten zugestellt werden sollen. Der Druck derselben hat sich wegen der örtlichen Entfernung der mit ihrer Redaction Betrauten von einander verzögert, steht nun aber demnächst bevor.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 4. April 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch- Musikalien- und Kunst-Handlungen an

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 14.
Sechsundfunfzigster Band.

B. Westermann & Comp. in New York.
J. Schrottenbach in Wien.
Aug. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Schumanniana Nr. 8 (Fortsetzung). — Die Concert-Programme des Musikvereins Euterpe zu Leipzig in den Jahren 1861—62. — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes. — Literarische Anzeigen.

Schumanniana Nr. 8.

Die Schumann'sche Schule.

IV. Johannes Brahms.

(Fortsetzung.)

Wenn der Most ausgegohren und sich abgeklärt hat, dann tritt für den „flackern Wein" die gefährlichste Zeit ein, um so gefährlicher, je feuriger das Gewächs. Ein Feuergeist ist nicht so leicht zu bändigen; bald versucht er, in neuer Gährung, Rand und Band zu zersprengen, bald versinkt er in Trübheit, gleichsam trauernd um die verlorene Freiheit.

Diese zweite Gährungs- und Klärungszeit hat Brahms in den Werken 7 bis 10, die ich schon als der Uebergangsperiode angehörig bezeichnet habe, durchgemacht.

Das dritte Liederheft Op. 7 ist ein getreuer Spiegel der trüben Stimmung, in welche er gegen Ende 1854 verfallen. „Seiner werden Wunden warten bei seinem Gange durch die Welt" hatte ihm ja Robert Schumann prophezeihet. Die gewählten Texte und die dazu gesetzte Musik wetteifern mit einander in Trübheit und Trauer. „I sitz do in Traurigkeit, es isch a böse, schwere Zeit", „Könnt i no fort durch d' Welt, weil mir's hie gar net g'fällt". Selbst wo die Texte, wie Nr. 2 und namentlich im letzten Verse, eine heitere Auffassung verlangten, hat Brahms seiner düstern Stimmung nicht Herr werden können. Die beiden liedartig gehaltenen Balladen Nr. 1 und 2 stehen noch auf der Höhe der früheren Hefte (man lasse sich das schöne Wellenspiel Seite 4 nicht entgehen!); die letzten vier Nummern aber sind blose Stimmungsgemälde, grau in grau gemalt, oder vielmehr einfache Skizzen, wie sie ein genialer Künstler ein Mal hinwirft — um sie dann unausgeführt in der Mappe liegen zu lassen. In der letzten Nummer, die für den großen Gedanken „O brich nicht, Steg, Himmel fall' nicht ein!" viel zu knapp gehalten ist, steigert sich die Verstimmung bis zum Ingrimme und findet in diesem ihre Heilung.

Das Trio für Piano, Violine und Violoncell Op. 8 gehört halb zu dieser Uebergangsperiode, halb noch zur ersten Sturm- und Drangperiode.

Wie es Brahms nicht vermocht hat, den ersten Satz seiner ersten Sonate einheitlich zu gestalten, eben so wenig ist ihm dies in dem ersten Satze seines ersten Trios gelungen; und hier wie dort haben zu diesem Mißlingen dieselben Ursachen beigetragen, ein Mal der wulstige Contrapunct und die überladene Polyphonie, und dann hauptsächlich der Fehler, daß er zu den Hauptthemas einander abstoßende Gegensätze auswählte. Gegensätzlichkeit in den Themas ist nur für den Humor des Scherzos und Trios am Platze, die übrigen Sonatensätze verlangen dagegen blose Nebensätze als Themas, die nicht der nothwendigen, im Durchführungstheile zu vollziehenden Vereinigung und Zurückführung auf den gemeinschaftlichen Grundgedanken widerstreben. Dies ist auch der Grund, weshalb Scherzo und Trio keinen gemeinsamen Durchführungstheil zu haben pflegen, sondern höchstens eine Coda, in der ein Waffenstillstand oder eine Art Versöhnung der beiden Contraste stattfindet.

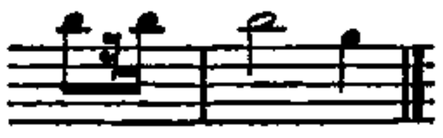
Unser erster Satz beginnt Viel versprechend mit einer prachtvollen Cantilene des Claviers und (später) des Violoncells; aber schon nach wenigen Tacten kann sich die Violine nicht enthalten, eine überflüssige Phrase nach Art der Canarienvögel hinein zu werfen, eine überflüssige Phrase deshalb, weil sie zum Thema nicht gehört und im späteren Verlauf nicht weiter verwendet wird. Die zweite Gruppe (Seite 4) hat schon etwas Borstiges, Widerhaariges, und in noch größerem Gegensatze steht die düster grübelnde, meist canonisch geführte, dritte (Seite 5), an welche sich unmittelbar die idyllisch heitere Schlußgruppe anschließt. Von dieser führen wieder grübelnde Sextolengänge der Violine und des Violoncells, welche ebenfalls nicht weiter verwendet werden und von denen man nicht weiß, ob sie sich der Componist zwei- oder dreiaccentig gedacht hat, zur Reprise des ersten Theiles, bezüglich zum Durchführungstheile, Seite 7—12. Hier wird hauptsächlich das dritte und vierte Thema in humoristischer und genialer Weise bearbeitet (nur Seite 11 leidet an einigen Härten und Excentricitäten), und dabei das zweite Thema als Hauptbegleitungsfigur benutzt. Nach diesem Durchführungstheile ertönt noch ein Mal das großartige erste Thema, dann aber, bis zum Schlusse, wird der Schönheit Valet gesagt. Zwei neue Durch-

führungen des dritten und ersten Themas überbieten sich in bizarren Excentricitäten. Erst wird ein Ansatz zu einer vierstimmigen Fuge über das oben als grüblerisch bezeichnete dritte Thema genommen; diese Fuge ist von der ersten Imitation an in der Lage der sich gleichsam auf die Füße tretenden Stimmen verfehlt und fast undurchsichtig zu nennen; diese Undurchsichtigkeit wächst mit der schon nach vier (mitunter recht harten) Imitationen eintretenden engsten Engführung; bald sind die zu einem Knäuel verfitzten Truppen nicht mehr zu regieren, und das Ganze löst sich in wilde Flucht (von canonisch imitirtem Nebenwerk) auf, bis die Reserven des ersten Themas sich schützend ins Mittel legen, die aber schließlich dem Anpralle auch nicht widerstehen können und sich vom allgemeinen Strudel mit fortreißen lassen. Hier feiern Leidenschaft und Charakteristisches Triumphe, während die Schönheit sich trauernd das Antlitz verhüllt.

Um so wohlthuender wirkt der darauf folgende Satz. Soll man hier mehr bewundern, wie in dem Scherzo (H moll) die dämonische Leidenschaft durch den mächtigen Willen des Zaubermeisters so ganz und gar beherrscht und in gebührende Schranken gebannt wird; oder wie dann im Trio (H dur) so plötzlich rein menschliche Gemüthlichkeit auftritt und sich im zweiten Theile bis zum glücklichsten Jubel steigert? An das wiederholte Scherzo schließt sich eine sanft ausströmende Coda in H dur, die die schroffen Gegensätze zur Versöhnung bringt.

Das Adagio leidet in seinem Hauptthema wieder ein Mal an jener uns schon bekannten verduftenden Ueberschwänglichkeit; zwei Mittelsätze, ein milder und ein kräftigerer, bieten zwar festeren Anhalt, ihre Gegensätzlichkeit läßt es jedoch eben so wenig wie im ersten Satze zu einer rechten Einheit und zu einem Gesammteindrucke kommen.

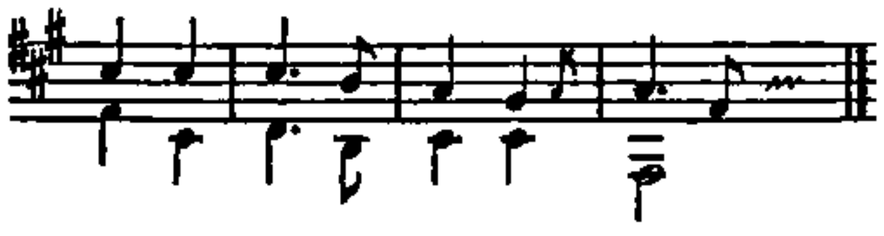
Der nächst dem Scherzo genialste Satz ist das Finale, in welchem bohrende, wühlende Unruhe mit wehmüthigen Klagen wechseln; fast unheimlich ertönen die Weckerrufe:



wild und immer wilder stürmt und braust es fort, aber stets bleibt der Tondichter Herr der Leidenschaft, und niemals überspringt er die Schranken der idealen Kunst.

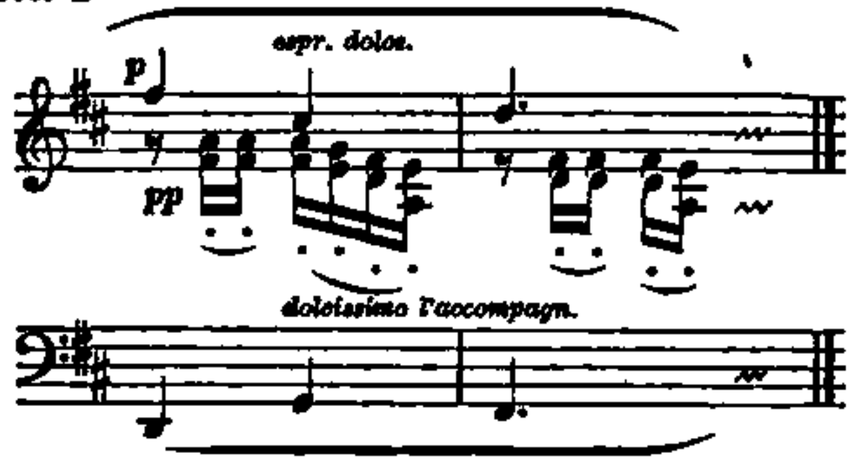
Das ohne Opuszahl bei Wigand in Göttingen (nicht Cassel) erschienene Lied „Mondnacht" von Eichendorff ist nicht so genial wie die Schumann'sche Composition desselben Textes; namentlich hätte man bei den Worten: „Und meine Seele spannte weit ihre Flügel aus" von Brahms einen höheren Aufschwung erwartet. Die Albumblätter, Heft 1, vom Jahre 1854, in denen es erschien, enthalten acht Liederbeiträge von Spohr, Hauptmann u. A., unter welchen Joachim's Composition des Heine'schen „Ich hab im Traum geweinet" die hervorragendste ist.

Die 16 Variationen, Op. 9, behandeln das aus Rob. Schumann's Op. 99 (Albumblatt Nr. 1) entnommene Thema:

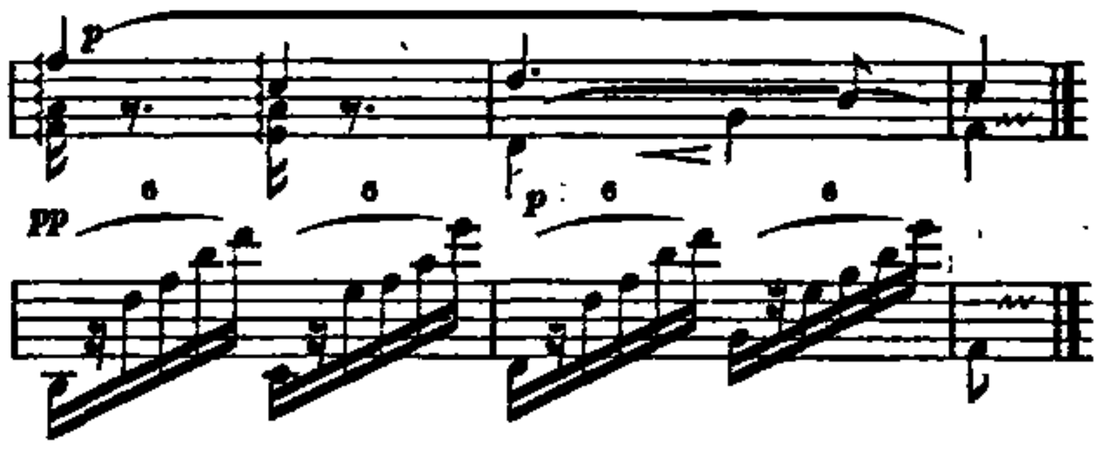


über welches gleichzeitig mit Brahms auch Clara Schumann Variationen, Op. 20, veröffentlichte. Schumann befand sich damals hoffnungslos in Endenich; sein Lieblingsschüler Johannes singt ihm im Voraus eine Nänie, voll der rührendsten Klage und der tiefsten Wehmuth. Die Variationen sind in freiester Schumann'scher Weise bald über das Discantthema, bald über das Baßthema (Variation 2, 10 und 16) und mit Anwendung des feinsten Contrapunctes geschrieben. So bildet in der zehnten Variation das Baßthema im ersten Theile die Discantmelodie, und dazu ertönt gleichzeitig dessen Umkehrung Note für Note im Basse und das diminuirte Discantthema in den Mittelstimmen; im zweiten Theile tritt dasselbe Thema in canonischer Umkehrung auf. Es sind dies, wie ich schon ein Mal bemerkt habe, Kunststückchen; wenn sie aber, wie dies hier der Fall, gut klingen und zur Herstellung eines poesievollen Kunstwerkes benutzt werden, dann wird ihnen Niemand den gebührenden Zoll der Bewunderung versagen. Ich kann mich nicht enthalten, hier wenigstens den Anfang beider Theile dem Leser mitzutheilen:

Nr. 1



Nr. 2



Der dritte Theil dieser Variation bringt die zweite Hälfte des Themas ebenfalls gleichzeitig mit dessen Umkehrung im Basse. (In der Oberstimme des vorletzten Tactes von Seite 13 sind deshalb die beiden Accorde gis his dis zu binden.) Variation 14 ist ein directer Canon in der Secunde, Variation 15 in der Unterseste.

In ächt Goethe'scher Weise hat Brahms nebenbei noch Manches in sein Variationenwerk „hineingeheimnißt". So ist der Anfang der neunten Variation wörtlich aus Schumann's Op. 99 (Albumblatt Nr. 2) entnommen, und in der Coda der zehnten Variation läßt er die Romanze Clara Schumann's Op. 3, über welche Robert Schumann seine Impromptus Op. 5 geschrieben, in einer Mittelstimme neben dem im Discante angestimmten Baßthema anklingen. Wäre der Charakter und die Veranlassung dieses Werkes nicht so ernst und wehmüthig, so hätte es nahe gelegen, in ähnlicher Weise, wie dies Beethoven in seinen Diabelli-Walzer-Variationen mit „Keine Ruh bei Tag und Nacht" gethan, hier das mit dem Discantthema so nahe verwandte Trallalera Osmin's zu einer humoristischen Variation zu verwenden. Eins nur will mir

nicht recht zusagen: die aus der allzu großen Aehnlichkeit der ersten und dritten Variation entstehende Eintönigkeit, welche durch die zwischen beide geschobene, das Baßthema behandelnde zweite Variation mir nicht in genügender Weise beseitigt zu sein scheint.

Es ist eine große, düstere, tiefe und schwere Musik, die hier ertönt, die würdigste Nänie, die jemals einem Meister von seinem Schüler gesungen worden. Immer verklärter wird das Anfangs so herbe Klagelied, bis es in dem lindernden Pianissimo des Fis dur-Schlußaccordes verhaucht.

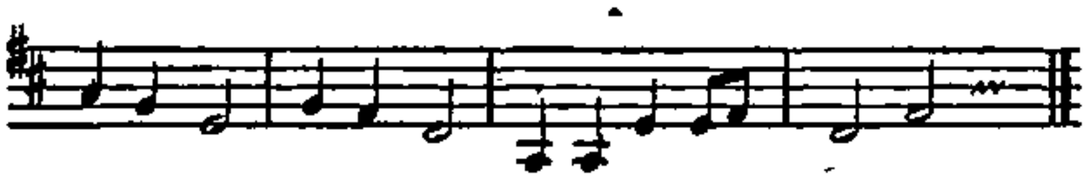
Die wahrscheinlich ebenfalls schon 1854 geschriebenen, aber erst 1856 herausgegebenen Balladen für Clavier, Op. 10, enthalten vier Nummern; zuerst die düstere schottische Ballade „Edward", theilweis im doppelten Contrapuncte geschrieben, mit einem dramatischen Mittelsatze von höchster Leidenschaft und einem sanften Schlusse voll des tiefsten Wehs. Mit Recht hat Brahms den Gang der Herder'schen Ballade in der angedeuteten Weise zu Gunsten der abgerundeteren musikalischen Form abgeändert. Die zweite Nummer bringt ein unsäglich mildes Andante, das durch zwei Mittelsätze von trotzig leidenschaftlichem und von elegisch weichem Charakter unterbrochen wird. Das genialste Stück dieses Heftes ist das „Intermezzo" überschriebene dritte, mit seinen flackernden Irrwischen und tückisch rumorenden Kobolden. Soll man hier die zitternde Hast und brodelnde Unruhe des Hauptsatzes (in welchem Brahms zum ersten Male einen complicirteren Rhythmus anwendet) mehr bewundern, oder die so plötzlich eintretende unheimliche Stille des im reinsten homophonen Satze geschriebenen Mittelsatzes?

Die letzte Nummer, in welcher drei Motive, das eine immer verschwimmender, düsterer und trüber als das andere, sich einander ablösen, ist ein Gebilde des dichtesten britischen Nebels; Ossianische Gestalten tauchen hin und wieder im Heerrauche auf, will man sie aber festhalten, so sind sie schon wieder verschwunden. Ist es etwas Irdisches, was dort hin und her flattert, oder sind es die Geister der Erschlagenen? Jener bläulich fahle Schein, der durch des Nebels Decke zu brechen beginnt, ist es der Mond oder ein fernes Nordlicht? — — —

Brahms mag wol selbst gefühlt haben, daß der hier betretene Weg eine verschlagene Sackgasse der Romantik war; mit aller Gewalt hat er seinen Pegasus zurückgelenkt, da es noch Zeit war, zurück von der Jagd nach verschwimmenden unfaßbaren Nebelgestalten, hin zu den ewig klaren Gebilden und zu den seligen Gefilden der Classiker. Während er bisher — wie Goethe — frisch und keck sein jeweiliges Ideal erfaßte und weidlich abküßte, um es dann mit anderen Idealen eben so zu machen, hat er jetzt sieben mühevolle Jahre seines jungen Lebens darauf verwendet, um das zu erreichen, was ihm zur Gewinnung der höchsten Meisterschaft noch fehlte, die sichere und vollständige Herrschaft über sich selbst, über die eigene dämonische Leidenschaft. Während Goethe in Italien seine Meisterschaft durch praktisches Hineinleben in den hellenischen und römischen Geist mühelos zufiel, hat Brahms die seinige durch unausgesetztes Studiren der Partituren unserer Altmeister sich mühevoll erarbeitet. Sieben Jahre Arbeit, eine lange Zeit, eben so lang, wie die, welche Jacob bei dem reichen Laban um Rahel diente; sieben Jahre, eine kurze Zeit, wenn man den dafür erhaltenen Lohn damit vergleicht. Die reiche Erbschaft Beethoven's und Schumann's zu heben, ist wahrlich des Schweißes der Edeln werth.

Da erschienen endlich 1861 und 1862 die acht Werke der neuesten Brahms'schen Periode. Hätte der Name nicht auf den Titelblättern gestanden, kein Mensch hätte auf Brahms gerathen, so himmelweit verschieden sind diese Werke im Charakter und in der ganzen Haltung von denen der früheren Perioden. Nur eins ist geblieben, die geniale Conception und Arbeit, aber auch sie ist geläutert und veredelt aus dem Phönixfeuer hervorgegangen.

Wer soeben aus einem blühenden Garten, in dem er lange weilte, heraustritt, von dem kann es nicht Wunder nehmen, daß er durch die noch in seinen Locken hangenden Blüthen seinen letzten Aufenthalt verräth. So ist es Brahms ergangen; während er früher nur Ureigenes brachte, kommen jetzt, wenigstens in seinen ersten Werken der dritten Periode, hin und wieder Anklänge an die alten Meister vor. So erinnert — um diesen Punct gleich hier abzuthun — in der Serenade Op. 11 das erste Hauptthema an Haydn's Finale der D dur-Symphonie:



das dritte Thema desselben Satzes an Schumann, das zweite Scherzo an das Scherzo in Beethoven's D dur-Symphonie, das erste Thema des Rondos an das Finale von F. Schubert's großem D moll-Streichquartett; in der zweiten Serenade Op. 16 das Scherzo an das Finale von Beethoven's achter Symphonie, das erste Thema im Rondo an Beethoven's Duo mit Violoncell Op. 69; im Concerte Op. 15 das zweite Hauptthema des ersten Satzes an den Anfang des Larghetto der D dur-Symphonie, aus welchem ja auch Mendelssohn das Thema seines Sommernachtstraum-Notturnos entlehnt hat.

Aller Anfang ist schwer, und jedes Ding will erlernt werden, und so hat auch Brahms im ersten Satze seiner für das volle Beethoven'sche Orchester (19 Stimmen) geschriebenen D dur-Serenade Op. 11 in derselben Weise Lehrgeld geben müssen, wie er es in seiner ersten Sonate und in seinem ersten Triosatze gegeben hat. Auch hier hat er nicht vermocht, die beiden Hauptthemas, welche ich oben schon als Haydnisch und Schumannisch bezeichnet habe, zur erforderlichen Einheit zu verschmelzen. Hierzu kommt, daß das zweite Thema etwas Schleppendes hat. Wenn vier Viertel sich plötzlich in Doppeltriolen (also sechs Noten statt vier) verwandeln, da ist es, als wüchsen der Seele Flügel; wo aber, wie hier, die das Thema beginnenden vier Viertelnoten plötzlich in den $^3/_2$-Tact (also drei Noten statt vier) übergehen, da empfinden wir das Gefühl des Erlahmens. Nur erst bei der letzten Reprise, von Seite 64 der Partitur an, wo das idyllische Haydn'sche Thema allein ertönt, bis zum Schlusse ist der sanfte Charakter festgehalten und eine wahrhaft himmlische Musik entstanden, die eben so klar ist wie die Haydn's, dabei aber unendlich tiefer und von noch nicht dagewesenem Inhalte. Im ersten Theile, so viel einzelne Schönheiten derselbe auch enthält, stören namentlich die zum idyllischen Grundzuge nicht passenden, schmetternden Triolengänge Seite 21—24 und Seite 58—61. Obgleich man einsieht, daß sie aus den absteigenden Terzen am Schluß der Gesangsgruppe entnommen sind, frägt man sich doch unwillkürlich: Wozu der Lärm? Es ist ja eine Serenade, also eine Musik heiteren oder wenigstens sanften Charakters, und keine Symphonie. Ferner ist der Anfang des Durchführungstheils, Seite 26 und 27, zu complicirt und unruhig, und der

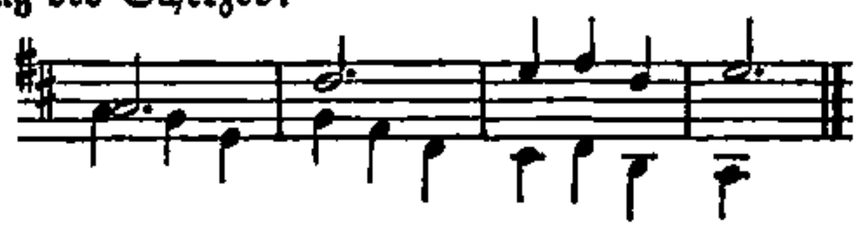
geräuschvolle und dabei doch so Wenig sagende und für einen Brahms allzu wohlfeile doppelte Contrapunct Seite 31 bis 34 ist, gelind gesagt, nicht schön zu nennen. Glücklicher Weise bin ich in dem Falle, diesen Tadel hier zum letzten Male über Brahms auszusprechen; von nun an bis zu seinem neuesten Werke hat er niemals wieder die Schönheitslinie um Haaresbreite überschritten.

Das darauf folgende Scherzo sammt Trio ist ein durchaus reifes und vollendetes Stück, wie es Beethoven in seinen glücklichsten und heitersten Stunden nicht schöner geschaffen hat. Es könnte in einer Symphonie dreist seinen Platz nehmen, für eine Serenade ist es trotz seiner heiteren Stimmung, eben so wie das ihm folgende Adagio fast schon zu groß. Ich mache namentlich auf die genialen Stellen Seite 73, 74, 76 und 77 aufmerksam, auf die prächtige canonische Imitation Seite 82, auf die reizenden Staccatoflöten Seite 90, 94 und 102 und auf den Uebergang des Trios zur Reprise des Scherzos Seite 103—105.

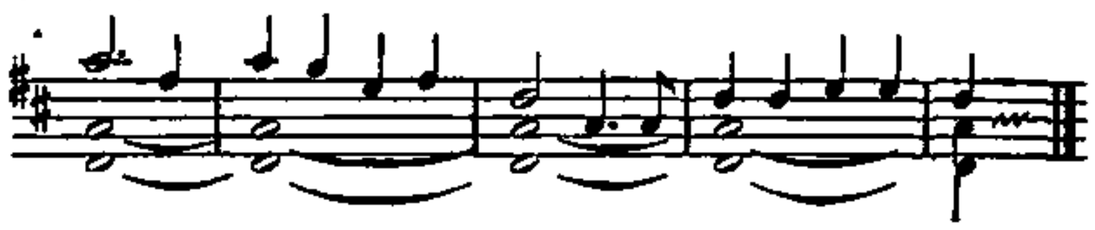
In dem ganz wie ein viergruppiger erster Sonatensatz gebaueten Adagio ist, bis auf das etwas leere zweite Thema, Alles vollendet schön, namentlich die dritte und vierte Gruppe, und vor Allem der Durchführungstheil und die Coda, beide wahrhaft genial concipirt und meisterhaft instrumentirt.

Die beiden kleinen Menuettos, Seite 152—156, sind ein liebliches Schwesterpaar. Obgleich sie den völlig gleichen Inhalt haben — beide lächeln in Thränen — und der Rhythmus des zweiten von dem des ersten nur durch einen Auftact verschieden ist, so ist dennoch im Originale (anders freilich ist die Wirkung im Clavierauszuge) die nothwendige Abwechselung durch die verschiedene Instrumentation erreicht. Das erste Menuett ist zwei Clarinetten und einem Fagotte zugetheilt, zu denen später noch Flöte und Violoncell treten; während im zweiten Menuette die Violine die Melodie führt, die Viole staccato begleitet und die Clarinette und das Violoncell nur geringen Antheil nehmen. Wiewol das erste Menuett wiederholt wird und mit einer Coda versehen ist, so wäre es doch eine unrichtige Bezeichnung gewesen, wenn Brahms das zweite Menuett Trio genannt hätte. Zu einem Menuett und Trio hätte ein Gegensatz beider gehört, der hier, wie schon gesagt, nicht vorhanden; es sind eben zwei Zwillingsschwestern, eine so lieb und schön wie die andere. Sollte ich mich aber für Eine entscheiden müssen, so wäre es die Erste, und Brahms wird wol den gleichen Geschmack gehabt haben; sonst hätte er die Reprise nicht ihr, sondern der Schwester zugetheilt.

Auf diese beiden Menuetten folgt als fünfter Satz abermals ein Scherzo sammt Trio. Erscheint ein zweites Scherzo, noch dazu in unmittelbarer Folge nach zwei Menuetten, schon an und für sich als ein embarras de richesse, so könnte es nur durch innere Nothwendigkeit und durch absolut neuen und überraschenden Inhalt seine Rechtfertigung finden. Das vorliegende kleine Scherzo und Trio, Seite 157—167 der Partitur, überrascht aber nur durch sein Dasein in einem Werke der Schumann'schen Schule, deren Devise „neuer Inhalt in altbewährter Form" hier vollständig verleugnet erscheint. Die Form freilich ist die altbewährte, und zwar die allerkleinste Scherzo- und Trioform, der Inhalt aber ist gut seine hundert Jahre alt; Vater Haydn hat die Geschichte uns schon so und so viel Mal vorerzählt, und Beethoven im Scherzo der D dur-Symphonie hat sie diesem auch schon, mit neuen Zusätzen versehen, nacherzählt, und zwar interessanter, als wie sie uns jetzt Brahms abermals vorführt. Nur einen einzigen Grund für die Einreihung dieses Satzes in die Serenade vermag ich aufzufinden: die thematische Verwandtschaft desselben mit dem Hauptthema des ersten Satzes. Man vergleiche den Anfang des Scherzos:



und zwar die Oberstimme mit der dritten und vierten, die Unterstimme mit dem zweiten Tacte des nachfolgenden, wie schon erwähnt, an die Haydn'sche D dur-Symphonie anklingenden Hauptthemas des ersten Satzes:



Eine, wenn auch noch so entfernte Verwandtschaft ist unverkennbar. Ja ich gehe noch weiter und behaupte, daß sämmtliche Themas aller sechs Sätze aus jenem Urthema entlehnt sind, einige freilich fast bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Bei der Fis moll-Sonate habe ich diese Themeneinheit, wie ich hoffe zur Ueberzeugung, nachgewiesen; hier aber muß ich den Beweis schuldig bleiben, da er nur auf künstliche Weise und durch viele Nebendeductionen zu führen wäre. Ich erwähne überhaupt hier diese thematische Einheit nur deshalb, weil sich durch dieselbe so Manches, was ich oben tadelnd oder wenigstens als auffällig vermerkt habe, erklären läßt, so die Existenz der zweiten Adagiogruppe und die rhythmische Aehnlichkeit der beiden Menuetten u. s. w.

Der sechste und letzte Satz ist ein in Rondoform gehaltenes Finale, welches dem ganzen Werke mit seinen beiden munteren, oben als Schubert'sch und Haydnisch bezeichneten Themen einen wohlthuenden Abschluß gewährt.

Das vierhändige Clavierarrangement rührt vom Componisten selbst her und ist ganz geeignet, ein richtiges Bild von diesem ersten Orchesterwerke zu geben, natürlich so weit dies auf dem Claviere überhaupt möglich ist. Bezeichnung oder wenigstens Andeutung der Instrumentation ist bei vierhändigen Clavierauszügen nicht üblich, und deshalb will ich sie hier nicht desideriren; dagegen hätten billiger Weise die mitunter vorkommenden Begegnungen zweier Hände (der linken des ersten und der rechten des zweiten Spielers) auf derselben Taste vermieden werden sollen, ein Versehen, welches übrigens in den Clavierauszügen der zweiten Serenade und des Sextettes nicht wiederkehrt.

(Fortsetzung folgt.)

Die Concert-Programme des Musikvereins Euterpe zu Leipzig in der Saison 1861—62.

Wie am Schlusse der vorigen Saison veröffentlichen wir nachstehend auch dies Mal, um vielfach gegen uns ausgesprochenen Wünschen nachzukommen, eine Uebersicht der Concertprogramme des Musikvereins „Euterpe" aus dem verflossenen Halbjahre.

Erstes Concert.

Erster Theil: Symphonie, G moll, von Mozart; Scene und Arie der Dejanira aus dem Oratorium „Herakles" von Händel, gesungen von Frl. Laura Lessiak; Concert

für Pianoforte und Orchester, E moll, Op. 11, von Chopin, vorgetragen von Frau Ingeborg v. Bronsart.

Zweiter Theil: Ouverture „Die Fingalshöhle" von Mendelssohn; zwei persische Lieder von A. Rubinstein, gesungen von Frl. Lessiak; Notturno, Des dur, Op. 27, von Chopin und Tarantelle d'après la Muette de Portici von Liszt, vorgetragen von Frau v. Bronsart; Ouverture zum „Fliegenden Holländer" von R. Wagner (mit neuer Bearbeitung des Schlusses vom Componisten).

Zweites Concert.

Erster Theil: Ouverture zu „Egmont" von Beethoven; Violinconcert Nr. 7, E moll, von Spohr, vorgetragen von Hrn. Seelmann aus Dresden; Geisterchor aus dem Drama „Rosamunde" von Franz Schubert und Soldatenlied aus „Faust" von Liszt, gesungen von dem akademischen Gesangverein „Arion"; Romanze, F dur, von Beethoven, vorgetragen von Hrn. Seelmann; zwei Lieder für Männerchor: „Rastlose Liebe" von R. Schumann und „Trinklied" von A. Rubinstein; Sarabande, Double und Tempo di Bourre für Violine solo von S. Bach, vorgetragen von Hrn. Seelmann.

Zweiter Theil: Symphonie, C dur, von Franz Schubert.

Drittes Concert.

Erster Theil: „Vom Pagen und der Königstochter". Vier Balladen von E. Geibel für Solostimmen, Chor und Orchester von R. Schumann. Die Soli gesungen von Frau Dr. Reclam, Frl. Lessiak, Frl. Giesinger und den HH. John aus Halle, Sabbath aus Berlin, Colditz und Präger; die Chöre ausgeführt von den Gesangvereinen „Ossian", „Arion" und Mitgliedern des Riedel'schen und Rich. Müller'schen Vereins.

Zweiter Theil: Symphonie Nr. 9, D moll, mit Schlußchor über Schiller's Ode „An die Freude" für großes Orchester, Solo- und Chorstimmen von Beethoven. Die Soli gesungen von Frau Dr. Reclam, Frl. Lessiak und den HH. John und Sabbath.

Viertes Concert.

Erster Theil: Ouverture zu den „Abenceragen" von Cherubini; Arie aus dem „Messias" von Händel, gesungen von Frl. Jenny Meyer aus Berlin; Pianoforteconcert im italienischen Styl von S. Bach, vorgetragen von Frau v. Bronsart.

Zweiter Theil: „Festklänge", symphonische Dichtung von Liszt.

Dritter Theil: Cavatine aus „Semiramis" von Rossini, gesungen von Frl. Meyer; Novellette, D dur, von R. Schumann und Walzer, As dur, von Chopin, vorgetragen von Frau v. Bronsart; „Mignon" von Liszt, gesungen von Frl. Meyer; Ouverture zu „Oberon" von C. M. v. Weber.

Fünftes Concert (für Kammermusik).

Quartett für Streichinstrumente, D dur, von J. Haydn; Quartett, D moll, von Franz Schubert; Quartett, Cis moll, von Beethoven. Die Ausführung dieser Werke hatte das Hofquartett der HH. Gebr. Müller aus Meiningen übernommen.

Sechstes Concert.

Erster Theil: Ouverture zum „Corsar" von Berlioz; Concert, F moll, Op. 16, für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters von A. Henselt, vorgetragen von Hrn. v. Bülow; Festmarsch zur Goethe-Jubiläumsfeier von Liszt; Notturno, Op. 37 Nr. 2, von Chopin und Rhapsodie hongroise Nr. 9, Le Carnaval de Pest, von Liszt, vorgetragen von Hrn. v. Bülow.

Zweiter Theil: Symphonie Nr. 2, C dur, Op. 61, von R. Schumann.

Siebentes Concert.

Erster Theil: Ouverture zu „Manfred" von R. Schumann; Scene und Arie des Adriano aus „Rienzi" von R. Wagner, gesungen von Frau Krebs-Michalesi; Große Phantasie, C dur (für Pianoforte und Orchester bearbeitet von Liszt), von Franz Schubert, vorgetragen von Hrn. v. Bronsart; Arie aus dem „Weihnachtsoratorium" von S. Bach, gesungen von Frau Krebs-Michalesi, der Violinpart ausgeführt von Hrn. G. Haubold; Ungarische Rhapsodie Nr. 13 von Liszt, vorgetragen von Hrn. v. Bronsart; „Der Wanderer" von Franz Schubert und „Mein Hochland" von C. Krebs, gesungen von Frau Krebs-Michalesi.

Zweiter Theil: Symphonie Nr. 8. F dur, von Beethoven.

Achtes Concert (für Kammermusik).

Concert Nr. 1, D moll, für Pianoforte mit Streichquartett-Begleitung von S. Bach, vorgetragen von Hrn. v. Bronsart; „Ave Maria" von Cherubini und „Am Meer" von Franz Schubert, gesungen von Frl. Auguste Brenken; Sonate, As dur, Op. 110, von Beethoven, vorgetragen von Hrn. v. Bronsart; „Märzveilchen" und „Schneeglöckchen läuten" von F. Gleich, „Ständchen" von Franz Schubert, gesungen von Frl. Brenken; Carneval, Op. 9, von R. Schumann, vorgetragen von Hrn. v. Bronsart.

Neuntes Concert.

Erster Theil: Symphonie, B dur, von J. Haydn; Violoncellconcert mit Orchesterbegleitung (erster Satz) von B. Molique, vorgetragen von Hrn. Th. Krumbholz; Carneval-Ouverture von F. Dräseke.

Zweiter Theil: Ouverture zur „Feuermusik" von Händel; Souvenir de Spaa, Phantasie für Violoncell von F. Servais, vorgetragen von Hrn. Krumbholz; Ouverture, Scherzo und Finale, Op. 52, von R. Schumann.

Zehntes Concert.

Erster Theil: Psalm 137 für Solo, Chor und Orchester von G. Vierling. Das Tenorsolo gesungen von Hrn. Schnorr v. Carolsfeld, die Chöre ausgeführt von den Gesangvereinen „Ossian" und „Arion"; „Die Flucht nach Egypten", biblische Legende für Tenorsolo, Chor und Orchester von Berlioz.

Zweiter Theil: Eine Faustsymphonie für Orchester, Männerchor und Tenorsolo, in drei Charakterbildern, von Liszt, die Harfenpartie ausgeführt von Frau Dr. Pohl aus Weimar.

Elftes Concert (für Kammermusik).

Erster Theil: Quartett für Streichinstrumente, D moll, Op. 77, von J. Raff; Quintett für Pianoforte und Streichinstrumente, E moll (Mscr.), von Carl Müller.

Zweiter Theil: Sonate für Pianoforte, H moll, Op. 58, von Chopin; Quartett für Streichinstrumente, C dur, Op. 59 Nr. 3, von Beethoven. Die Streichquartetten ausgeführt von den HH. Gebr. Müller, die Pianofortevorträge von Hrn. A. Blaßmann aus Dresden.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Paris. Am 20. März fand in den Salons Erard das erste Concert der Frau Clara Schumann vor einem ungewöhnlich zahlreichen Publicum statt. Die Künstlerin trug darin vor: Quintett von Schumann, begleitet von den HH. Armingaud, Jacquard, Lalo und Mas; ferner die Orgelfuge nebst Präludium in A moll von S. Bach; die Sonate in D moll von Beethoven; eine Berceuse von Schumann und zwei Lieder ohne Worte von Mendelssohn. Außerdem wurden noch gesungen: eine Arie aus einer Cantate von S. Bach, das Frühlingslied und „Schöne Wiege meiner Leiden" von Schumann. Ihr Spiel erregte einen Beifallssturm, wie er hier sehr selten in Pianoconcerten wahrgenommen wird. Es ist schwer anzugeben, welche Nummern am Meisten beklatscht wurden, und dies ist um so beachtenswerther, als die Compositionen Schumann's und Bach's keinesweges in der Tragweite des hiesigen Geschmackes liegen. Das Frühlingslied mußte wiederholt werden, was eben so der Composition als der meisterhaften Begleitung der Frau Clara Schumann galt. Bei dem Quintett wurde die Künstlerin aufs Beste von dem Streichquartett unterstützt. — Am Montag, den 24. März, wurde dem in Nizza verstorbenen Componisten Fromental Halévy die letzte Ehre erwiesen. Der Leichnam war bereits am Freitag Abend in Paris angelangt und im Institute, wo der Verstorbene als beständiger Secretair für die Section der schönen Künste seine Dienstwohnung hatte, ausgestellt. Vor ihm lag die Partitur der Oper „Noah", welche der Künstler kurz vor seinem Tode beendet hatte, und neben ihr die Feder, mit welcher er sie geschrieben. Von dort setzte sich der Zug um Mittag in Bewegung. Da Halévy Commandant der Ehrenlegion war, so wurden ihm die militairischen Ehren von einem Detachement des siebenten Bataillons der Nationalgarde erwiesen. Drei Musikchöre, das der Garde von Paris, der Gensd'armerie zu Fuß und der Nationalgarde, gingen dem Leichenwagen voran und spielten abwechselnd die Trauermärsche aus der „Jüdin" und der „Königin von Cypern". Eine Menge von wenigstens 3000 Personen folgte dem Sarge zu Fuß. Man bemerkte unter ihnen fast sämmtliche Mitglieder der Akademie der schönen Künste, die Directoren der Großen und der komischen Oper wie des lyrischen Theaters; die musikalische Welt war natürlich reichlich vertreten. Am Grabe wurden mehrere Gedächtnißreden gehalten und ein De profundis in französischer Uebersetzung von den Künstlern des Théâtre lyrique ausgeführt. Nur mit großer Mühe und sehr spät, am Tage vor der Beerdigung, hatte man die Erlaubniß dazu von dem Rabbiner — Halévy war bekanntlich jüdischer Religion — erhalten. Die Musik eines jeden der vier Verse war eigends für diese Ceremonie von den vier Lieblingsschülern des verstorbenen Meisters, nämlich von Jules Cohen, Bazin, Victor Massé und Gounod, componirt worden. Nachfolger Halévy's in der Professur am Conservatorium ist Clapisson, und diese Wahl macht Auber wiederum alle Ehre. Er scheint mit Macht dahin zu arbeiten, sich dereinst unter den Ruinen des ehemals so berühmten Conservatoire zu betten. Eine jede Vacanz bringt neue Incapacitäten auf die Lehrstühle, vielleicht damit das Licht des Directors um so heller glänze. Schon längst sind die Resultate des Institutes gleich Null zu erachten; noch einige Jahre ähnlichen Wirkens, und sie werden tief unter Minus fallen. Doch das kümmert Auber sehr wenig, wenn nur die Producte seiner Opernfabrik ihren gewöhnlichen Cours behalten. Einzig daran denkt und dafür arbeitet er. — Um nochmals auf Halévy zurückzukommen, so ist man allseitig der Ueberzeugung, daß seine Hinterlassenschaft sehr gering sein müsse. Nun erzählt man sich, daß die Wittwe nach dem Tode ihres Mannes drei Briefe erhalten habe, aus denen hervorgehe, daß sie im Besitze einer Rente von 34,000 Francs sei. Der Wechselagent Rodriguez will ein dem Verstorbenen gehöriges Capital von 80,000 Francs in Händen haben, das zu gleichen Theilen die beiden Töchter des Componisten bekommen sollen. Rothschild meldet Frau Halévy, daß sie 10,000 Francs Rente bei ihm stehen habe. Pereire kündigt ihr an, daß ihr Gemahl bei der Affaire des Boulevard Malesherbes betheiligt gewesen sei, an demselben ein Haus besitze, das 20,000 Francs Renten abwerfe und welches sie ja nicht sofort verkaufen möge. Die Wahrheit dieses Gerüchtes kann ich zwar nicht verbürgen, doch scheint sich dasselbe zu bestätigen.

ov

Wien, 21. März. Der Unfug des Beschneidens und Zerstückelns großer Werke war schon von jeher ein an unserem Hofoperntheater wucherndes Gewächs. Die „operative Chirurgie" — um den scharf bezeichnenden Ausdruck eines hiesigen Feuilletonisten zu gebrauchen — hat an dieser Stelle schon so heillos gewirthschaftet, daß selbst das Wiedererkennen gewisser, in alles Vollblut gedrungener Kunstwerke Mühe kostet. Diesem Verfahren hat man neuestens auch den „Fliegenden Holländer", bekanntlich Wagner's kürzeste Oper, unterworfen. Der erste und zweite Act haben zwar bisher noch Gnade gefunden vor dem capellmeisterlichen, regisseurlichen und directorlichen Röthel — das ist nämlich jenes an unserer Hofoper schaltende und waltende Triumvirat der äußersten Urtheils-, Tact- und Geschmacklosigkeit —, dagegen hat man im dritten Aufzuge den Matrosenchor bis zur gänzlichen Unkenntbarkeit zusammengestrichen. Man hat nämlich von der Stelle an, wo die Mannschaft des Holländers die Bühne betritt, die ganze doppelchörig gehaltene Scene bis zum Schlusse gelöscht. Es tritt demzufolge, nach dem ganz aphoristisch abprallenden „Hussassahe" der Matrosen sogleich Erik wie ein Deux ex machina mit seinem an die eben so urplötzlich hervorstürzende Senta gerichteten Weherufe: „was mußt ich hören?" hervor. Ich frage einfach: wie viel Zeit wird — um schon ein Mal von so engherzigen, auf die Kunst angewandten ökonomischen Grundsätzen ausgehen zu wollen — durch eine solche Kürzung erspart? Nicht mehr und nicht minder, denn etwa fünf Minuten. Die im Allegro-Zeitmaße (Allabreve-Tact) gehaltene Stelle umfaßt 147 Tacte. Was verschlägt dies aber bei einer Oper, die — thatsächlich der erkorene Liebling unserer opernfreundlichen Intilligenz — nicht länger spielt, denn 1½ Stunde? Währt doch gar manche schlechte neuitalienische und neufranzösische Ausgeburt mindestens um eine halbe, auch um dreiviertel, wo nicht um eine ganze Stunde länger, und man denkt gar nicht an eine Beschneidung derselben. Rein musikalisch genommen, ist endlich dieser Strich ein schreiender Unsinn. Es wird nämlich mit dem Dominantseptimen-Accorde von H moll aufgehört und gleich darauf mit dem Septimen-Accorde fünfter Stufe von F moll wieder eingesetzt. Nun frage ich selbst den freisinnigsten Musikkenner: welcher verwandtschaftliche Kitt, welche auch nur entfernte logische Verbindung waltet zwischen den Tonarten H und F moll? Doch ist dies nicht das einzige, an Wagner's hier populärstem Werke begangene Unrecht. Man hat nämlich schon seit Längerem die Vertretung Sentas der in dieser Rolle mustergültigen Darstellerin, Frau Dustmann, entzogen und selbe wieder dem gesanglich wie mimisch automatenartigen Treiben des Frl. Krauß anheimgegeben. — Von Reprisen selten gehörter Meisterwerke der Vorzeit nenne ich die hehre „taurische Iphigenie" und den reizenden „Wasserträger". Im Uebrigen gab es seither vielen Humbug. Dahin gehört denn auch die ohne Grund und Zweck, blos auf Matteo Salvi'sches Geheiß, wieder aufgewärmte Donizetti'sche „Maria di Rohan", dieses Ungeheuer an Langweiligkeit und Geistlosigkeit. — Prof. Heißler's „Orchesterverein" gab sein zweites diesjähriges Concert. Eröffnet mit der Gluck'schen Iphigenien-Ouverture, bei welcher man dies Mal den herrlichen Wagner'schen Schluß benutzt hatte, folgte Beethoven's Clavierconcert in B dur, diesem eine Altarie aus Händel's „Messias". Hieran schlossen sich Mendelssohn's Hebriden-Ouverture und zwei Altlieder von Schubert und Schumann, endlich eine bereits im Jahre 1845 componirte Symphonie von Selmar Bagge. Die Aufführung war im Allgemeinen eine sorgfältige, Seitens des Streichorchesters und der Sängerin (Frau Ida Flatz) sogar eine gut durchgeistigte. — Das zweite philharmonische Concert zweiter Folge bot wieder nur Längstbekanntes. — Der Stoff des dritten Gesellschaftsconcertes war „Paradies und Peri". Ich entsinne mich kaum einer kühleren Wiedergabe dieses in jedem Zuge durchwärmten, seelenvollen Tongedichtes. Ueberall Phlegma, Unkraft, geist- und schwungloses Thun und Treiben. Nicht Herbeck trägt hier die Schuld, obwol auch er an diesem Tage nicht recht aufgelegt schien; sämmtliche Solisten, Chorsänger und Orchestermitglieder legten ein so laues Gebahren an den Tag, als gälte es, irgend eine altmodische Kirchenmusik oder eine schlechte wälsche Oper abzuthun.

S.

Frankfurt a. M. Von allen Concerten, welche wie Sand am Meer die Saison überfüllen, zeichnete sich das am 17. März von Ferd. Laub gegebene durch inneren Werth sowol, als durch gediegene Mitwirkung aus. Wenn der Concertgeber im Mendelssohn'schen

Violinconcert und in Compositionen von Paganini, Vieuxtemps, Bach und seiner eigenen, alle Mannichfaltigkeiten des vollendeten Geigers entwickelte, so schien uns sein Spiel in der Beethoven'schen Sonate (G dur Op. 96) mit einem Mal gewachsen zu sein, wie ja der Mensch (mit einem deutschen Dichter zu reden) mit seinen größeren Plänen wächst und größer wird. Riesenhaft zog er seinen Partner Hrn. Martin Wallenstein mit sich fort, und so vereinigten sich beide Virtuosen, diese Sonate, die schon so Manchem zur Klippe geworden, zu wahrem und allgemeinem Verständniß zu bringen. Die Mitwirkung unseres Tenoristen, Hrn. Gloggner, und einer jungen schwedischen Sängerin, Frl. Hebbe, die Nichts zu viel hat als ein b, um die Hebe des Gesanges zu sein, bildete die würdige Einfassung zu dem Edelstein des Laub'schen Geigenspiels.

Erasmus.

Freiburg im Breisgau. Aus einer so urkatholischen Stadt wie Freiburg kann ein musikalischer Bericht wol nicht anders als mit Kirchenmusik beginnen, und muß hier der unter der Leitung des geistlichen Rathes Lumpp stehende Domchor rühmend erwähnt werden. Mehrmals im Jahre werden größere Meisterwerke aufgeführt und gewähren allen Kennern hohe Genüsse. Die weltliche Musik pflegen das Theater, die Liedertafel, der Gesangverein Concordia und eine aus Orchestermitgliedern bestehende Quartettgesellschaft. Das Theater ist gut subventionirt und besitzt besonders in diesem Jahre eine vorzügliche Operngesellschaft. Director Chrudimsky, früher selbst Sänger, ist in dieser Beziehung sehr thätig. Capell-M. Starke, ein noch junger Mann, führt die Oper mit der größten Thätigkeit und Umsicht. „Tannhäuser", „Don Juan", „Figaros Hochzeit", „Zauberflöte", „Freischütz", „Adlers Horst" u. s. w. vertraten die deutsche, „Othello", „Barbier", „Lucia", selbst „Trovatore" die italienische, „Die Stumme", „Hugenotten", „Prophet", „Weiße Dame" u. s. w. die französische Schule. Das Personal besteht aus tüchtigen Kräften; Frau Jagels-Roth ist eine gewandte Coloratursängerin, welche neben ihrer theatralischen Thätigkeit namentlich als Gesangslehrerin mit dem größten Erfolge thätig ist und im Begriffe steht, ein Gesangsinstitut nach Art des von Frau Cornet in Hamburg geleiteten zu gründen. Hr. Winter, ein Tenorist, der nie heiser wird und die unschätzbare Eigenschaft besitzt, alle Tenorpartien zu singen, geht leider verloren, da er von Ostern ab nach Brünn engagirt ist. Hr. Franosch, ein Bassist, dem nur noch musikalische Ausbildung fehlt, ist im Besitz prächtiger Stimmmittel. Die weitaus interessanteste musikalische Persönlichkeit ist aber Frl. Werber, die Tochter eines hiesigen Arztes; die noch junge Dame hat schöne Stimme und verbindet damit eine treffliche musikalische Bildung. Der zweite Capellmeister, Hr. Mohr, erfreute uns mit einer romantischen Oper „Der Liebesdoctor", welche trotz eines recht schlechten Textes ein Viel versprechendes Opus ist. Die Melodien sind frisch, lebendig, einzelne Nummern, namentlich eine Introduction mit Chor im dritten Acte, stehen hoch über Dilettantenmusik und berechtigen zu den schönsten Hoffnungen. Vor einigen Tagen wurde auch eine Ouverture zum Shakespeare'schen „Lear" von Hrn. Carl Fendrich aufgeführt, welche in hohem Grade interessirte. Der Componist hat namentlich den Shakespeare'schen Geist sehr glücklich charakterisirt, sein Tongemälde ist großartig gedacht und schwungvoll durchgeführt. Die Instrumentirung zeugt von gründlichem Studium, und ist besonders die Behandlung der Blechinstrumente vorzüglich zu nennen. Liedertafel und Concordia haben in dieser Saison nur pro domo sua gesungen und musicirt. — Recht Gediegenes bringt die Quartettgesellschaft sowol in den Programmen, wie in der Ausführung.

R. R.

Chemnitz. Unsere Singakademie, obwol schon seit einer Reihe von Jahren bestehend, bisher aber nur selten mit Aufführungen größerer Chorgesangwerke an die Oeffentlichkeit tretend, hat in vergangener Saison durch Veranstaltung von drei selbständigen Abonnementconcerten die Aufmerksamkeit des musikalisch gebildeten Publicums auf sich gezogen. Dasselbe lohnte das Unternehmen mit einer recht aufmunternden Theilnahme, und in der That hat man alle Ursache, sich über den Fleiß der Singakademie, insbesondere auch über die rein künstlerischen Bestrebungen ihres jetzigen Dirigenten, Musik-Dir. Schneider, zu freuen. Nachdem in den ersten beiden Concerten Mendelssohn's „Walpurgisnacht" und Liszt's „Prometheus" vorgeführt worden, hörten wir im dritten am 16. März Schumann's „Paradies und Peri" unter Mitwirkung der Hofopernsängerin Frl. Alvsleben aus Dresden, welche die Partie der Peri kunstfertig durchführte. Die übrigen Soli fanden durch Dilettanten eine größtentheils genügende Vertretung. Die Chöre, verstärkt durch den Kirchensängerchor und die Schneider'sche Liedertafel, eben so klar als sicher ausgeführt, waren von mächtiger Wirkung. Auch unser Orchester schien von der bezwingenden Macht des schönen Werkes erfaßt zu sein; denn es spielte dasselbe fast durchgängig mit einer höchst lobenswerthen Decenz und Aufmerksamkeit, die zum Gelingen des Ganzen wesentlich beitrugen.

b.

Halle. Die fünfte Quartettunterhaltung der HH. Röntgen, John, Hermann und Davidoff fand am 12. März im Saale des „Kronprinzen" statt, und es kamen in derselben zur Aufführung: Quartett (D dur) von Haydn, Quartett (Es dur) von Mendelssohn und Beethoven's F dur-Quartett (Op. 18 Nr. 1). Fast nach jedem Satze ernteten die Künstler für ihre vortrefflichen Leistungen lauten Beifall des zahlreichen Auditoriums. — Sonnabend, den 22. März, wurde im großen Versammlungssaale der Franke'schen Stiftungen von der hiesigen Singakademie, unter der Leitung des Universitäts-Musik-Dir. Dr. Franz, Händel's Oratorium: „Israel in Aegypten" recht gelungen zur Aufführung gebracht. Wir bemerken an dieser Stelle, daß sich dieses Institut unter R. Franz, wenn auch zum Theil unter erschwerten Verhältnissen, mit vielem Glück vorzugsweise der Pflege Bach'scher Musik zugewendet, und daß von demselben bis jetzt nicht weniger als 21 Bach'sche Cantaten gesungen worden sind.

H.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Der Gesanglehrer San Giovanni in Mailand ist mit einem Gehalte von 28,000 Francs an das neue Petersburger Conservatorium berufen worden.

Am 6. April eröffnet Frau Jauner-Krall am Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater zu Berlin einen Gastrollencyclus.

Die zweite Soirée für ältere und neuere Claviermusik von Franz Bendel in Hamburg brachte Rondo von E. Bach, Gavotte von S. Bach, Beethoven's Sonate characteristique, R. Schumann's Fis moll-Sonate, Clavierpiècen von Liszt und dem Concertgeber.

Musikfeste, Aufführungen. Das für die Aschermittwoch in Dresden angesetzte Concert der königl. Capelle fand erst am 22. März statt; doch wurden statt des „Alexandersfestes" eine Reihe einzelner Musikstücke aufgeführt.

Am 31. v. Mts. fand in Dresden unter Rietz' Leitung ein Concert zum Besten der Hinterlassenen des Hofopernsängers Hahnemann unter Mitwirkung der Damen Alvsleben, Baldamus, Butschek und Weber sowie der HH. Blaßmann und Schnorr v. Carolsfeld statt.

Das dritte Concert des Prager Cäcilienvereins am 20. v. Mts. — über die beiden ersten wurde bereits von unserem Correspondenten berichtet — brachte ein Manuscriptwerk von J. A. van Eyken, Ouverture, Entr'acte und Chöre zum Trauerspiel „Lucifer" von J. van Vondel, Mendelssohn's Ouverture Op. 24 sowie Recitativ und Arie aus seinem „Elias", von Frau Prochaska gesungen.

Der „Musikverein" zu Wien brachte am 31. März Beethoven's große Messe in D zur Aufführung.

In Neustadt a. Orla gelangt nächstens D. H. Engel's „Winfried" zur Aufführung.

Das fünfte Abonnementconcert von Anton Krause zu Barmen am 29. März brachte Händel's „Judas Makkabäus".

Neue und neueinstudirte Opern. Am Leipziger Stadttheater sind soeben Schenk's komische Oper „Der Dorfbarbier" sowie Marschner's „Vampyr" neu einstudirt wieder ins Repertoire aufgenommen worden.

Am 4. d. Mts. soll Bott's „Mädchen von Korinth" im Berliner Opernhause zum ersten Male in Scene gehen.

Albert Grisar's Oper „La chatte merveilleuse" fand im Théâtre lyrique zu Paris eine günstige Aufnahme.

Auszeichnungen, Beförderungen. Paul Fischer in Zwickau ist zum Organisten und Musikdirector an der Hauptkirche in Zittau berufen worden.

Vermischtes.

Das „Dresdner Journal" meldet unterm 29. März, daß Richard Wagner die ungehinderte Rückkehr ins Königreich Sachsen gestattet worden.

Kammermusikus Tröstler in Dresden, der Director der dortigen Lehranstalt für Musik, hat von Sr. Majestät dem Könige eine jährliche Subvention von 300 Thalern verwilligt erhalten.

Die „Ostdeutsche Post" ist in ihren musikalischen Kritiken ein Stück vorwärts gekommen; denn ihr Referent, Ludwig Fielden, erklärt bei Besprechung der Aufführung von Berlioz' Harold-Symphonie im letzten Wiener Gesellschaftsconcerte, es sei „Pflicht der Zeitgenossen, zu signalisiren, daß man Berlioz als Epoche machend für die Fortentwickelung der Kunst begrüßen müsse." Schade, daß dasselbe R. Schumann bereits vor 25 Jahren in diesen Blättern „signalisirt" hat. R. Wagner's und Liszt's Bedeutung ist Hrn. Fielden freilich noch nicht klar geworden.

Coussemacker, der Herausgeber der „Flamländischen Volksgesänge", hat zu Tournai eine Messe aus dem 13. Jahrhunderte aufgefunden, die er für eines der ältesten Monumente harmonischen Kunstsatzes hält.

Der Bildhauer Mathiä in Rom, einer der bedeutendsten Schüler Thorwaldsen's, hat nach vieljähriger Arbeit die Büsten Beethoven's, Gluck's, Mozart's und Palestrina's nebst den dazu gehörigen Consolen für die Großfürstin Helene von Rußland vollendet. Beethoven's Büste wird von Zeus, die Gluck's von einer Psyche, die Mozart's von den drei Grazien und die Palestrina's von singenden Engeln getragen.

Schon in Nr. 20 des vor. Bandes der „Zeitschrift" gedachten wir des bei Gustav Heinze in Leipzig erschienenen Portraits Robert Schumann's nach einer Zeichnung von A. Menzel. Damals lag uns dasselbe nicht vor; jetzt aber, nachdem wir es zu Gesicht bekommen, können wir nicht umhin, unsere Leser nochmals auf diesen werthvollen und würdigen Pendant zum großen Beethoven-Bilde aufmerksam zu machen.

Druckfehler-Berichtigung.

In „Schumanniana Nr. 8", siehe die vorige Nr. 13, Seite 104, Spalte 2, Zeile 5 von oben und Zeile 19 von unten, lies beide Male „Brounen" statt „Braunen".

Stuttgarter Musikschule. (Conservatorium.)

Mit dem Anfang des Sommersemesters, dem 10. April d. J., können in diese, für vollständige Ausbildung sowol von Künstlern, als auch insbesondere von Lehrern und Lehrerinnen bestimmte Anstalt, welche aus Staatsmitteln subventionirt ist, neue Schüler und Schülerinnen eintreten.

Die Unterrichtsgegenstände mit den betreffenden Lehrern sind folgende: Elementar- und Chorgesang Hr. *Ludwig Stark* und Hr. *Hauser;* Sologesang Hr. Kammersänger *Rauscher* und Hr. *Stark;* Clavierspiel HH. *Sigmund Lebert*, *Dionys Pruckner*, *Wilhelm Speidel*, Hr. Hofmusiker *Levi*, HH. *Alwens*, *Attinger*, *Tod* und *Wölfle*; Orgelspiel Hr. Prof. *Faist* und Hr. *Attinger;* Violinspiel HH. Hofmusiker *Debuysère*, *Keller* und Hr. Concertmeister *Goltermann;* Harfenspiel Hr. Kammervirtuos *Krüger;* Tonsatzlehre HH. *Faist* und *Stark;* Partiturspiel, Geschichte der Musik, Methodik des Gesangunterrichts Hr. *Stark*; Methodik des Clavierunterrichts Hr. *Lebert;* Orgelkunde Hr. Prof. *Faist;* Declamation Hr. Hofschauspieler *Arndt;* italienische Sprache Hr. Secretair *Bunzler*.

Zur Uebung im öffentlichen Vortrage, sowie im Ensemble- und Orchesterspiel ist den dafür befähigten Schülern Gelegenheit gegeben.

Das jährliche Unterrichtshonorar für die gewöhnliche Zahl von Unterrichtsfächern beträgt für Schülerinnen 100 fl. (57⅛ Thlr., 215 Francs), für Schüler 120 fl. (68⅝ Thlr., 257 Francs.)

Anmeldungen wollen vor der am 5. April stattfindenden Aufnahmeprüfung an die unterzeichnete Stelle gerichtet werden, von welcher auch das ausführlichere Programm der Anstalt zu beziehen ist.

***Stuttgart*, im März 1862.**

Die Direction der Musikschule.
Professor Dr. Faist.

Die Pianoforte-Fabrik
von
Albert Eckardt,
früher **Gutzschebauch & Comp.**
in Leipzig,
Plagwitzer Strasse No. 3,

empfiehlt ihre selbstgefertigten Pianofortes in englischen Concert- und Stutz-Flügeln, sowie deutsche Flügel und Pianinos neuester Construction. Sämmtliche Instrumente haben eine kraftvolle, leichte elastische Spielart und einen vollen, gesangreichen Ton.

Solide Preise und mehrjährige Garantie werden zugesichert.

LITERARISCHE ANZEIGEN.

Im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in *Leipzig* ist soeben erschienen und durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

PORTRAIT
von
Felix Mendelssohn Bartholdy.

Nach dem Gemälde von *Ed. Magnus*, lithographirt von *G. Feckert.*
Gross Folio. Preis 3 Thlr.; vor der Schrift 5 Thlr. 20 Ngr.

Ein Blatt von künstlerischer Vollendung, welches die Freunde und Verehrer Mendelssohn's in hohem Grade befriedigen wird.

In allen Buch- und Musikalien-Handlungen ist zu haben:

Schmidt, M. H., Gesang und Oper. Magdeburg, **Heinrichshofen.** Pr. 12 Ngr.

Allen Vereinen, welche sich zu Gesangsfesten vorbereiten, empfehle ich die binnen 14 Tagen erscheinende Composition vom königl. Musikdirector:

B. Hamma:
Die Wächter des Vaterlands.

Patriotische Hymne
für Männerchor und Orchester.
Clavierauszug 1 Thlr. 10 Ngr. Die 4 Singstimmen 16 Ngr.
Partitur und Orchesterstimmen in Abschrift.

Diese Composition ist von grösster Wirkung und bereits zum 7. Preuss. Sängerfeste zu Elbing im Juli 1862, sowie zum Pfälzischen Sängerfeste angenommen. Ich bitte die Herren Dirigenten dringend, sich mit diesem Werke bekannt zu machen.

Conrad Glaser in Schleusingen.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 11. April 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅔ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 15.
Sechsundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Bud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Schumanniana Nr. 8 (Fortsetzung). — Recensionen: A. Saran, Op. 3. — Aus Wien. — Aus New York. — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes. — Literarische Anzeigen.

Schumanniana Nr. 8.

Die Schumann'sche Schule.

IV. Johannes Brahms.

(Fortsetzung.)

Der Vulcan hat ausgetobt; ruhig, majestätisch ragt sein Haupt in die Wolken, und auf seinem Rieſenrücken, da wo vor Zeiten ein Feuerstrom herniederstürzte und Alles, was sich ihm entgegenstemmte, verheerend mit sich fortriß, da haben sich in der fruchtbaren Lava grünende Matten, blühende Fruchthaine, anmuthige Villen erhoben. Jener Hirt, der seine Schalmei so heiter in die Abendkühle hinausbläst, ahnt wol nicht, daß plötzlich die Erde unter ihm erbeben, der Maulwurf Seismos dicht neben ihm seinen Kopf aus dem Boden herausrecken mag.

Was die Zukunft uns bringen wird, wer kann es wissen, wer wird es wissen wollen, da die Gegenwart so beseligend ist? Genießen wir denn der friedlichen Ruhe, nun da der Rieſe schläft, und lauschen auf die neuen zauberischen Klänge, die sich jetzt vernehmen lassen.

Horch! Frauen stimmen in der Ferne ein Ave Maria an, lieblich, engelmild, von sanften Flöten, Oboen und Clarinetten begleitet. Langsam zieht die Wallfahrt den Berg herauf; jetzt biegt sie um jene Bergecke, der Gesang erhebt sich lauter und lauter, und, während vom nahen Kloster Orgelklang herübertönt und die Ave-Glocke sich in das Processionslied mischt, beugen auch wir vor der heiligen Jungfrau unser Knie im Gebete: Sancta Maria, ora pro nobis! und lassen den Zug der frommen Pilgerinnen an uns vorüberziehen. Lange noch tönt ihr ora, ora zu uns aus der Ferne herüber, bis er mit einem lang ausgehaltenen Horntone verhallt.

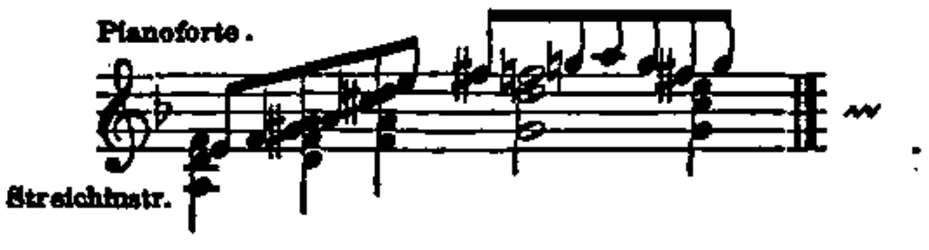
Brahms' Ave Maria, Op. 12, von welchem wir oben sprachen, ist für vierstimmigen Frauenchor, je zwei Flöten, Oboen, Clarinetten, Fagotte und Hörner und Streichquintett oder Orgel in graziösem Contrapuncte und mit sanft sich wiegender Cantilene geschrieben. Verrieth die D dur-Serenade, das erste nach Brahms' siebenjähriger zweiter Studienzeit erschienene Werk, in einigen seiner Sätze noch die Studirlampe; so erscheint dagegen, von Op. 12 an, Alles leicht, mühelos, abgerundet, reif. Jeder Tact beweist uns, daß wir jetzt einem mehr und mehr heranreifenden Meister gegenüberstehen. Die Stimme des Tadels, die sich bisher so breit ausnahm — denn Tadel muß motivirt werden, während der Beweis des Lobes durch das veröffentlichte Werk selbst geführt wird — verstummt; ich kann daher bei der Besprechung der folgenden Werke mich kürzer fassen und auf die Andeutung ihres Charakters und Inhaltes beschränken, da uns Brahms' geläuterte thematische Kunst jetzt schon bekannt ist.

Auch ein religiöser, aber kein so milder und heiterer Gesang, wie im Ave Maria, wird in Op. 13 angestimmt. Tiefe Stimmen, abwechselnd von Fagotten und Baßposaune mit Tuba begleitet, beginnen den Begräbnißmarsch und Chor. Alles trüb und düster, dumpfe Paukenschläge ertönen zu dem sechs bange Tacte hindurch vom Alt, Tenor und Baß leise angeschlagenen, eintönigen tiefen C, bis dann bei den Worten „wenn Gottes Posaun wird angehn" der Sopran crescendo al ff mit dem vollen Chor der Sänger und Bläser (je zwei Oboen, Clarinetten, Fagotten und Hörnern, vier Posaunen und Pauken) mit Mark und Bein durchrieselnder, wahrhaft grausiger Wirkung, sich zum hellen G dur-Accorde erhebend, einfällt. Während der Leib eingescharrt wird, trösten milde canonisch geführte Stimmen, auf die gewisse Zuversicht der Auferstehung verweisend, und nachdem das traurige Geschäft vollbracht „gehn allsammt wir unser Straßen", wie der alte rhythmisch sehr harte und eckige Text sagt. Ein sanft an- und abschwellender C dur-Accord der Bläser — und Alles ist vorbei.

In den acht Liedern und Romanzen Op. 14 herrscht — mit Ausnahme des innigen Sonettes Nr. 4, in welchem der Wechsel von vier- und fünftactigen Sequenzen eine eigenthümliche Wirkung macht, und des lieblichen Ständchens Nr. 7 — noch die trübe Stimmung der zweiten Periode. Mögen auch einige derselben schon in jener Periode concipirt sein, jedenfalls sind sie in der gegenwärtigen überarbeitet. Man fühlt es, daß der Componist seiner trüben Stimmung Herr geworden ist, und wenn er ihr noch Ausdruck giebt, so geschieht dies mit einem Trotze, der die Heilung mit sich führt. In diesen No-

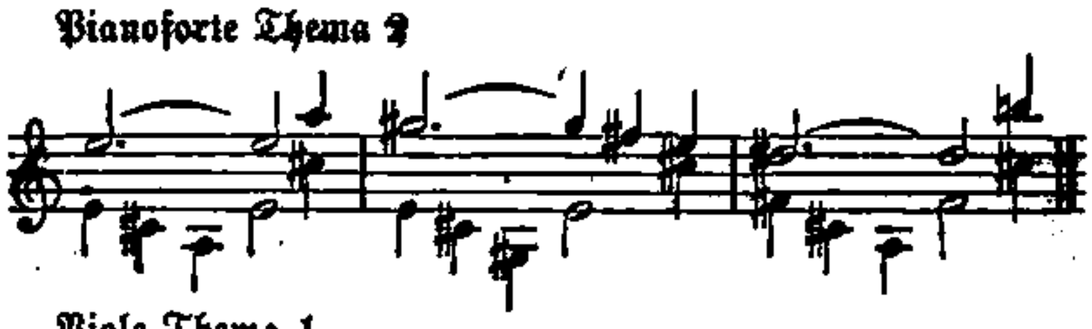
manzen tritt uns zugleich eine naive Einfachheit und eine an Bach und die Altitaliener erinnernde Strenge der diatonischen Gestaltung entgegen, die unserer lauwarm-chromatischen, blasirten Musikepoche anfänglich etwas nüchtern erscheinen wird, die aber bei genauerer Bekanntschaft uns um so wohlthuender erfrischt und anheimelt. Welcher andere Componist hätte sich wol getraut, den dritten bis fünften Vers der Murray-Romanze und die ganzen Nummern 1, 2, 6, 7 und 8 so volksthümlich einfach und naiv aufzufassen, wie es hier geschehen? Bravo Brahms!

In dem Concert für Piano und Orchester (Op. 15, zwanzig Stimmen) richtet sich Brahms vor unseren sichtlichen Augen zu seiner ganzen Größe auf. Beethoven hat durch seine letzten Sonaten und Quartette, durch die solenne Messe und die neunte Symphonie seine früheren Schöpfungen gleicher Gattung der ersten und zweiten Periode gekrönt und diese Musikformen so weit über seine und unsere Zeit hinausgeführt, daß das durchschnittliche Publicum noch lange darüber hinbringen wird, diese Werke vollständig in sich aufzunehmen. (Noch heut zu Tage versteht, wie man zu sagen pflegt, der Zehnte die Neunte nicht.) Nur in den Concerten ist Beethoven mitten in der zweiten Periode stehen geblieben; ein Concert dritter Periode, in welchem Orchester und Clavier vollständig gleichberechtigt in einander aufgehen müßten, hat er nicht geschrieben, wol aber die Bahn dazu in dem ersten Satze des Es dur- und in einzelnen Theilen des G dur- und des Violinconcertes vorgezeichnet. Und diese Bahn ist es, die Brahms in richtiger Erkenntniß Dessen, was Noth thut, weiter verfolgt hat; freilich hat er sein hohes Ziel nur in dem Adagio und in der letzten Hälfte des Finale vollständig erreicht; der erste Satz, obgleich größer intentionirt, als die beiden folgenden und in einzelnen Partien weit über dieselben hinausragend, leidet mitunter noch an einzelnen Härten und Ecken und einem schon öfter gerügten zu wulstigen Contrapuncte, so daß man wol nicht Unrecht thut, die Conception und erste Bearbeitung desselben in eine frühere Zeit zu verlegen. So ist namentlich der Anfang des Solo Seite 7 sehr herb und eckig; die Octaven zwischen Baß und Oberstimme Seite 14, Reihe 2, sammt dem a und ais klingen nicht gut und hätten doch so leicht durch einen anderen Baßgang, z. B. h fis ais h dis fis g h g, vermieden werden können; die Zusammenstellung der drei Themen Seite 14 zweite Hälfte ist nicht durchsichtig genug; in dem Anfang des Solo Seite 10 und 29 treten Orchester und Pianoforte sich gleichsam auf die Füße. Da die Orchesterstimme im Clavierauszuge an dieser Stelle nicht angedeutet ist, so möge deren Anfang hier einen Platz finden und meine Behauptung beweisen:



Es ist diese Hackentreterei beiläufig eine Bizarrerie, die sich bei Schumann öfters (z. B. Clavierquartett im Andante Seite 29, „Paradies und Peri" Nr. 21, Seite 92) vorfindet, auch Bargiel wendet sie in seiner ersten Phantasie Op. 5 Seite 4 an; aber hier wie dort kann ich sie nicht schön finden, sie erregt in mir immer ein peinigendes Gefühl, und am Allerwenigsten sollten derartige Sonnenflecken des Altmeisters Schumann, die man bei ihm allenfalls nachsehen und sogar liebgewinnen lernt, von seinen Jüngern nachgeahmt werden.

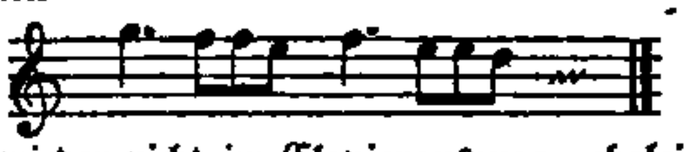
An die verschwimmende zweite Brahms'sche Periode erinnert die Stelle Seite 4 Reihe 4 und Seite 7 Schlußreihe, und erst bei ihrer dritten Wiederkehr, Seite 13, tritt sie etwas reeller und weniger befremdend und schablonenhaft auf; hauptsächlich mit Hülfe der thematischen Bratschenbegleitung, die leider ebenfalls im Clavierauszuge nicht angedeutet ist und deren Anfang so lautet:



Viole Thema 1.

Abgesehen von diesen kleinen Mängeln, die gegen die Großartigkeit des Ganzen fast verschwinden, steht aber dieser erste Satz so riesig da, wie kein anderer mir bekannter Concertsatz. Riesige Sätze verlangen riesige Dimensionen, es ist daher ganz in der Ordnung, daß er dreiundzwanzig volle Seiten enthält und in seinem Bau weit über den der Sonate hinaus geht. Nach einer im Clavierauszuge drei Seiten füllenden Orchestereinleitung, die die vier Hauptthemas anschlägt und das erste und zweite verarbeitet, tritt das Clavier auf, welches nach einander das dritte und zweite, dann (Seite 8) ein neues fünftes Hauptthema und schließlich das vierte durchführt, immer begleitet und öfters durchbrochen von dem in thematischer Arbeit mit ihm wettkämpfenden Orchester. Betrachtet man das Bisherige als einen mit Introduction versehenen ersten Theil eines Symphoniesatzes, so würde mit Seite 12 der Durchführungstheil beginnen, auf welchen Seite 15 bei E wieder das vielfach veränderte und zum Theil abgekürzte da capo folgt, an das sich dann Seite 21 die zwei und eine halbe Seite lange Coda anschließt. Ich bedauere, hier keine ausführlichere Analyse dieses genialen Satzes geben zu können, der eben so groß in seiner poetischen Conception, wie in der thematischen Arbeit dasteht, und beschränke mich, darauf hinzuweisen: daß Thema 2, 3 und 4 in doppeltem Contrapuncte zu den einzelnen Theilen des ersten Hauptthemas erfunden sind; daß die beiden Hälften des zweiten Themas ebenfalls im späteren Verlaufe mit einander doppelcontrapunctisch verknüpft werden; daß dasselbe Thema bei seinem ersten Auftreten sofort in zwei Varianten (Seite 3 unterste Reihe und Seite 4 Reihe 3) und später in mannichfach veränderter Gestalt (am Wenigsten kenntlich Seite 18) erscheint und seine beiden Theile später gleichfalls zu einem doppelten Contrapunct (Seite 14 Anfang, Seite 18 und Seite 21 Mitte) benutzt werden. Da ist kein Hauptthema, kein Nebenmotiv (vergleiche z. B. das Motiv Seite 4 letzter Tact der zweiten Reihe mit dessen Diminution Seite 14 oben und Seite 21 unten), welches nicht auf überraschende Weise mit den übrigen in Verbindung gebracht wäre; nirgends Phrase, nirgends Figurenwerk, niemals Effecthascherei, aber desto mehr Wirkung von innen heraus; selbst zu den niederstürzenden Schlußtriolen läßt das Orchester die zweite Hälfte des dritten Themas (oder wenn man will die Schlußtacte des fünften, denn beide stimmen rhythmisch mit einander überein) ertönen:

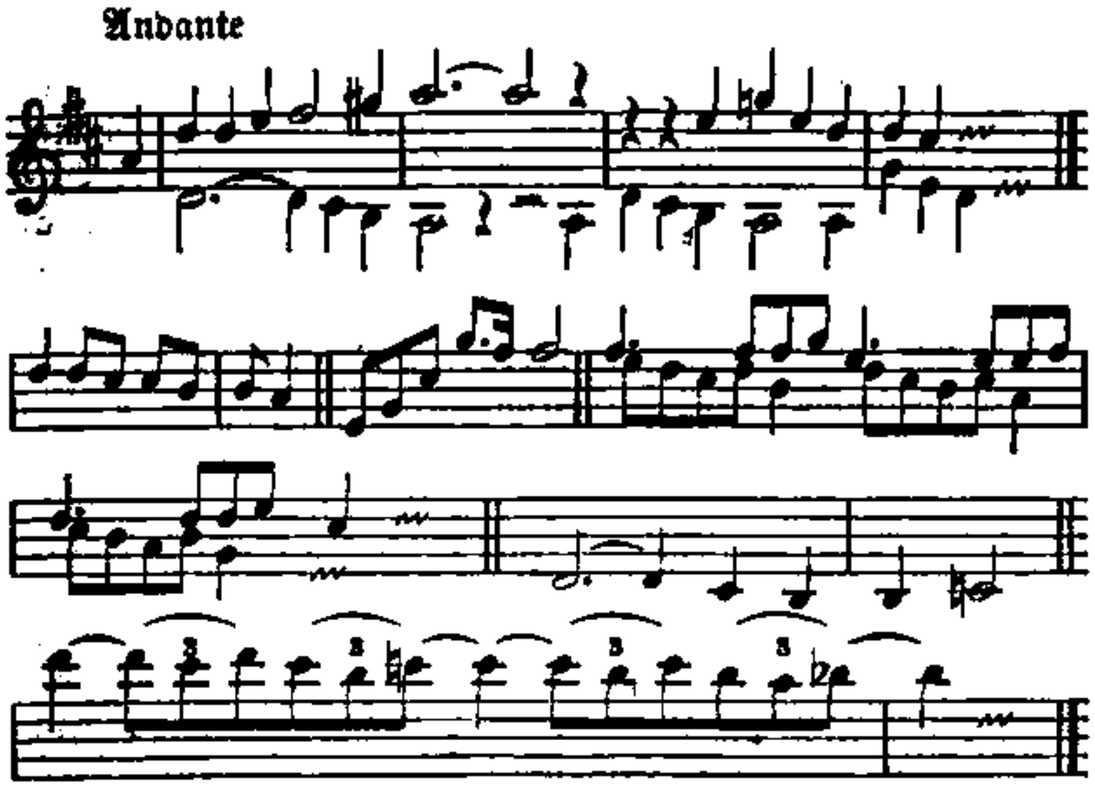
Violinen



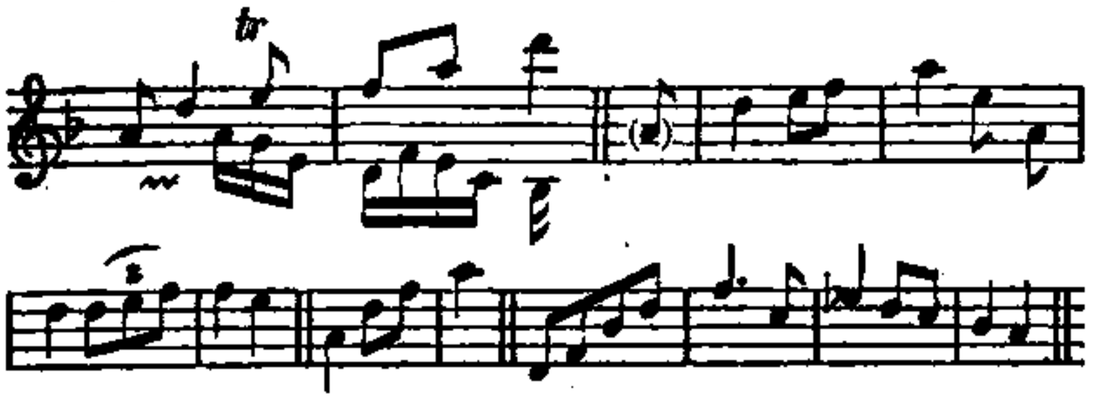
was leider wieder nicht im Clavierauszuge, obgleich der Platz dazu vorhanden ist, angedeutet wird.

Auf dieses Allegro, das, ich möchte sagen, so groß und breit und tief ist wie ein Meer, folgt ein andachts- und weihevolles Andante, in welchem Orchester und Clavier um die Wette Hymnen zum Lobe des Höchsten anstimmen, eine immer beseligender als die vorhergehende. Benedictus qui venis in nomine Domini lautet die Ueberschrift in der Partitur. Hier, wie in dem in seinem Gott vergnügten, munteren Rondo finale, das sich in seinem letzten Drittel zu wahrhaft dithyrambischem Schwunge erhebt, sind übrigens meistentheils — mehr oder weniger erkennbar — Motivtheile des im ersten Satze angestimmten zweiten und fünften Hauptthemas verwendet. Zum Beweise führe ich davon einige an:

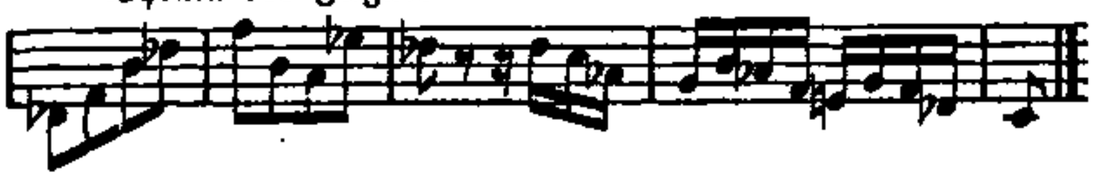
Andante



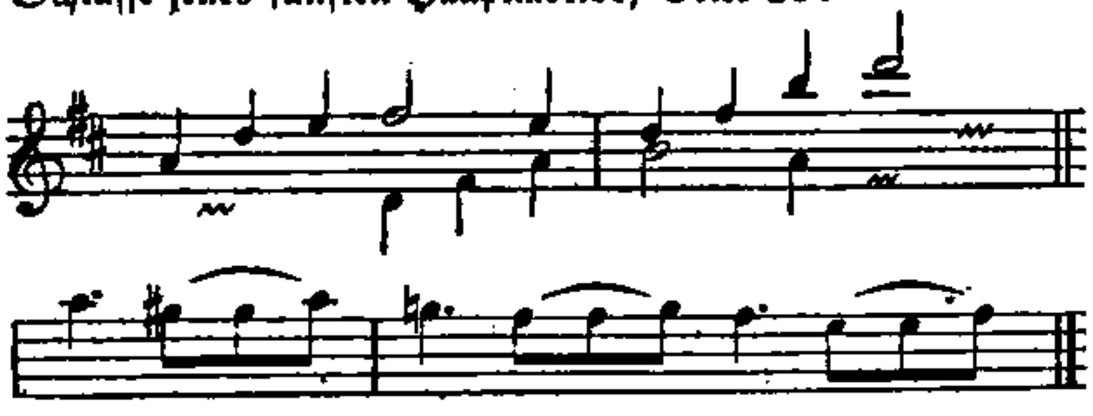
Rondo



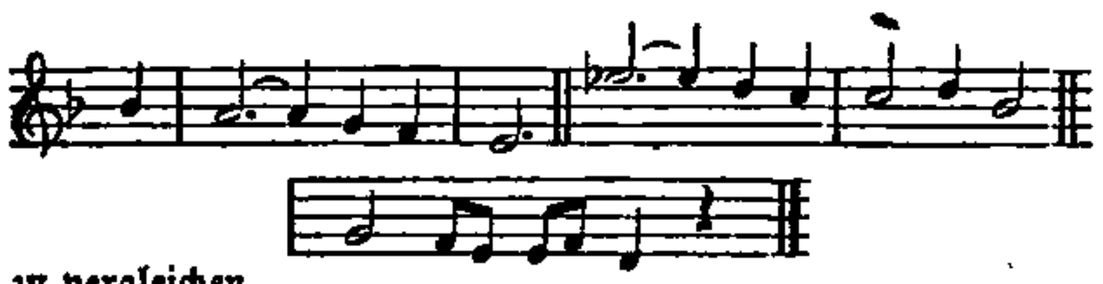
Thema des Fugato



und bitte diese Motive mit den ersten beiden Tacten und dem Schlusse jenes fünften Hauptmotivs, Seite 18:



und mit den auf Seite 4, 11 und 21 auftretenden Gestaltungen des zweiten Hauptthemas:



zu vergleichen.

Einen seltsamen Eindruck macht im Andante die G dur-Scala und namentlich das C des zweiten Fagotts zu dem Orgelpuncte auf der Tonica D (Seite 30 dritte Reihe), um so befremdender, da das Ohr sich an das früher wiederholt vorkommende Cis gewöhnt hat. (Soll hier etwa das C mixolydisch zu erklären sein?)

In dem ersten Drittel des Rondo finale wiegt der Clavierpart vor, die beiden letzten Drittel aber, und namentlich vom Schlusse der zweiten Cadenz an, bringen die innigste Verschmelzung des Orchesters und Claviers zu einem großartigen symphonischen Duo, und nirgends, bei aller Neuheit und Bedeutung des poetischen Inhalts, ist hier das schöne Ebenmaaß der Glieder verletzt und die Durchsichtigkeit des Gewebes gestört. Sogar die (verbotenen?) Quinten Seite 38 Tact 4 sind durch den Gang der beiden Melodien vollständig motivirt und klingen hier gut.

Ich halte dies Symphonie-Concert für das Bedeutendste, was Brahms bisher veröffentlicht hat, und finde darin das Ideal, das ich mir von Brahms gemacht, fast vollständig verwirklicht. Wenn auch die später erschienenen Op. 16 und 18 durch ihre Liebenswürdigkeit schneller einen Kreis von Verehrern um sich versammeln werden, an Würde, Tiefe und Erhabenheit können sie — und die Natur der Serenade und des Sextettes erklärt dies zur Genüge — nicht im Entferntesten mit Op. 15 einen Vergleich aushalten.

Der Clavierauszug leidet, wie schon oben mehrmals zu bemerken gewesen ist, durch die Unterlassung der Angabe wesentlicher Orchestermotive; auch ist die Instrumentation nur selten und unvollständig angedeutet, so daß es unmöglich ist, aus demselben vollständig die Größe des ganzen Werkes zu erkennen. Der weiteren Verbreitung des Werkes würde ein Arrangement zu vier Händen oder für zwei Pianos gewiß förderlich sein, und hoffentlich wird die so thätige Verlagshandlung Rieter-Biedermann nicht lange auf die Erfüllung dieses Wunsches warten lassen. Uebrigens habe ich mich bei Durchsicht der Partitur überzeugt, daß das Concert, wenn man die kleinen Noten mitspielt, allenfalls blos mit Begleitung des Streichquartettes ausgeführt werden kann.

(Schluß folgt.)

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte zu vier Händen.

A. Saran, Op. 3. Drei Polonäisen für Pianoforte zu vier Händen. Breslau, Leuckart. Nr. 1 u. Nr. 2 Pr. à $12\frac{1}{2}$ Ngr. Nr. 3. Pr. 15 Ngr.

Nr. 1 F moll mit Trio in des. Nr. 2 E dur mit Trio in A. Nr. 3 F dur mit Trio in des. Diese Compositionen, durch einen wohl durchdachten, zum Theil blühend-polyphon gehaltenen Claviersatz sich auszeichnend, bekunden entschiedenes

Talent, solide musikalische Bildung und einen auf das Edle gerichteten Sinn. Freunde des vierhändigen Clavierspieles werden sich an dieser anspruchslosen, wie melodisch und harmonisch feinen und ausdrucksvollen Musik von ganzem Herzen erfreuen. Wir stehen nicht an, die „Drei Polonaisen" den berühmten gleichnamigen Tonstücken von Franz Schubert an die Seite zu stellen und finden in Ersteren eine noch gemüthvollere, blühendere Ausdrucksweise. Die Ausführung beansprucht weniger technisch bedeutende Fertigkeit, als einen sauberen und geschmackvollen Vortrag. Empfehlen sich diese „Polonaisen" zunächst zur Unterhaltung im edleren Sinne, so dürften sie doch auch bei musikalisch befähigteren und technisch vorgeschrittenen Schülern mit ganz wesentlichem Vortheil als musikalisch ästhetische Studien eine ihrem Werthe entsprechende Verwendung finden. Auch die freundliche Ausstattung der Hefte verdient anerkennende Erwähnung. G. R.

Aus Wien.

Nach siebzehnjähriger Pause ist in unseren Concerträumen die Berlioz-Frage von Neuem aufgelebt. Das vierte Gesellschaftsconcert schloß mit dem „Harold", das letzte philharmonische Concert zweiter Folge mit der „Symphonie fantastique" des Meisters. Wem es — wie mir — vergönnt war, die Physignomie der Berlioz-Hörerschaft von Einst (1845) mit jener von Jetzt (1862) vergleichen zu können, der mußte auf seltsame, und wenn — wie Ihr Referent — nach wie vor ein warmer, nur mit den Jahren besonnener in das Zeug dringender Berlioz-Verehrer, auf gar bestürzende Ergebnisse geführt werden. Damals — ungeachtet des gänzlichen Abganges aller für Berlioz' Wollen und Vollbringen heranbildenden Elemente — dennoch ungetheilt günstiger, ja selbst durch rückhaltlose Begeisterung getragener Erfolg von allen Seiten. Es galt dies sogar vom Janhagel, den musikalischen Whigs oder gar Parias, wie von der Kennerschaft mit Zopf und Schwert, der hochkünstlerischen Partei der Tories. Jetzt — trotz der unausgesetzten Pflege aller zu ächtem Berlioz-Cultus heranziehenden, organisch nothwendigen Mittelstufen vom letzten Beethoven bis auf Schumann, von diesem bis zu dem allgemein bejubelten R. Wagner — das eine Mal kühler Anstand, das zweite Mal gemein-vorlautes Absprechen und Abweisen derselben oben näher bezeichneten Berlioz'schen Werke. Freilich stand 1845 Berlioz selbst am Dirigentenpulte; 1862 hingegen vertraten ein Mal Herbeck, das zweite Mal Dessoff des Meisters Stelle. Nun hat der Autoritätsglaube, neben mancher falschen, wol auch seine berechtigte Seite. Man begegnet einer ungewohnten Erscheinung des Geisteslebens zumeist nur dann mit einigem Respecte, wenn deren Schöpfer die führende Spitze derselben bildet. Darin berühren einander sogar die sonst feindseligsten Parteien: Janhagel und die Kennerschaft. Allein Herbeck wie Dessoff haben hier ihre sonst ganz bombenfesten Anhänger und allzeit fertigen thatmuthvollen Kämpen. Und dennoch steht für das musikalische Wien von 1862 die in anständige Form gekleidete Halberfolgesthatsache des „Harold" eben so entschieden da, wie jene des durchgängigen Mißerfolges der „Symphonie fantastique". Daß hierbei ein gutes Stück auf die immerdar geschäftige Reclame entfalle, weiß Jeder. Allein um so mißlicher, wenn das in Liebe und Begeisterung freigeborene, innerliche Kunstwerk so schnödem, von Außen her kommendem, terroristischem Drucke immer und immer erliegen zu müssen vernehmt wird. Es sind dies trübe Zeichen für unsere Culturzustände überhaupt, wie für die musikalischen insbesondere.

Der Gemeinplatz: „anderswo gehe es auch nicht besser her", ist kein Rechtfertigungsgrund für solches Treiben unserer Residenzler. Dieses bleibt — wie immer besehen — verdammungswürdig. Wem an einem derartigen Verfahren nur die Seite der Untreue gegenüber früheren Ueberzeugungskundgebungen, also Dasjenige als tadelnswerth auffällig wird, was man gemeinhin Inconsequenz nennt, der ist mit seinem beschönungssüchtigen Drange der allgemeinen Weltstimmung in einem groben Irrthume befangen. Denn es giebt allerdings eine leicht verzeihliche, ja sogar eine vertretungs- und rechtfertigungswürdige Inconsequenz des Urtheils. Diese beruht auf dem Erkalten der Stimmung gegenüber einstigen Lieblingen und Lieblingswerken des Künstler- und Kunstlebens, deren Gehalt durch den Umschwung der Zeiten und durch jenen der allgemeinen wie speciellen Bildung, wo nicht entschieden verneint, doch auf ein sehr geringes Maß zurückgeführt worden ist. Ein Publicum aber, das entweder mitten in der Zeit stehende, oder gar dieser letzteren in einigen oder allen Puncten vorgreifende Kunstwerke in gewissen Epochen offenbarer Verständnißunreife rückhaltslos bejubelt, dann aber, scheinbar herangezogen zu der Bildungsstufe des Erfassens und der liebevollen Hingabe an das solchen Werken zu Grunde liegende Wollen und Vollbringen, die hervorragendsten Spitzen derartiger Erscheinungen entweder gleichgültig dahinnimmt oder gar bespöttelt, bezischt, kurz auf jede mögliche Art verneint und ein ihnen entschieden abgeneigtes Sein zu erkennen giebt: ein solches Publicum, wiederhole ich, richtet sich selbst und begiebt sich allen Anspruches auf Urtheilsfähigkeit.

Von der Aufführung der beiden symphonischen Werke Berlioz' ist zu sagen, daß das junge, aus sehr ungleichen Mischkräften gebildete Herbeck'sche Orchester, unter die geistvolle Leitung seines eben genannten Oberhauptes gestellt, trotz mancher unvermeidlichen Incorrectheiten, ohne allen Vergleich lebensfrischer gewirkt hat, denn unsere dies Mal Hrn. Dessoff's Pflegma überantwortete Meisterkapelle der hiesigen Hofoper. Herbeck wußte, trotz mancher zu schleppender Zeitmaße, doch in der Hauptsache den wenigstens annähernd richtigen Berlioz-Geist hervorzulocken. Dessoff's Tactirstab hingegen, der in fast krampfhaftem Sturmdrange über die Allegrosätze des Berlioz'schen Werkes hinwegzueilen beflissen war, und selbst die getragenen Stellen der „Symphonie fantastique" nach mäßig bewegter Allegro-Art gepackt hatte, war mit einem Orchester, das bezüglich technischer Meisterschaft wol keinen Wettkampf zu scheuen hat, kaum Mehr zu erzielen im Stande, als etwa höchstens ein notengetreues und in sehr bedingtem Sinne vortragszeichenrichtiges Betonen. Dies die Kluft zwischen dem beseelten Musiker und dem mehr oder minder geschickten Handwerker.

Das vierte Geesellschafsconcert gab — nächst der Harold-Symphonie — an Nichtgehörtem noch überdies eine Ouverture „Siegesbotschaft" von W. Speidel. Es war dies eine gründlich verblaßte Capellmeistermusik nach halbverstandenem Beethoven-Mendelssohn'schem Récepte. Uebrigens war aus dem Ganzen eine geschickte Mache ersichtlich, die wol allerdings ihrem Titel oder lakonischen Programme nur durch einige mitten in das zahmste Piano- und Mezzoforte hineingestreute Schlußfanfaren gerecht zu werden beflissen gewesen. Eine weitere, ohne allen Vergleich anregendere

Spende war der von Liszt eben so pracht- wie geistvoll instrumentirte Trauermarsch in Es moll aus Fr. Schubert's Op. 45: „Six Marches à quatre mains", der einen Beifallssturm wachrief, wie er dem eben so genialen, nur aus schnödem Uebelwollen und bequemem dolce far niente-Drange bisher so schwer verkannten Symphoniker Liszt von ganzem Herzen zu gönnen wäre. Daß Liszt aus diesem Marsche, trotz aller Treue und Objectivität, ein wesentliches Eigengebilde geschaffen, hört und sieht Jeder, welcher das am Clavier sehr zahm und nüchtern klingende Schubert'sche Original, und nun gar vollends die ganz vorstädtisch-österreichisch-provinciell klingende zweite Hälfte desselben, das sogenannte „Trio", mit der in jedem Zuge dichterischen, phantastisch-verklärten Neugestaltung Liszt's zu vergleichen sich die Mühe giebt und zu solchem Ende auch den unbefangenen Sinn mitbringt. — C. M. v. Weber's Ouvertüre zu „Abu Hassan", ein an sich unbedeutendes und ohne zureichenden Grund nach kaum Jahresfrist wieder credenztes Effectstück, ergiebt Nichts mehr und Nichts minder, als einen Beleg zur Wahrheit, daß selbst die Großen früherer, als so keusch und entsagungsmuthig gepriesener Tage sich keineswegs gescheut haben, von jenen ihrer Zeit verfügbar gestellten Mitteln und Behelfen zur Erzielung klappender und zündender Klangwirkungen Act zu nehmen. Weber läßt ja in dieser Abu Hassan-Ouverture alles mögliche Blech- und Holzgebläse, alles nur erdenkliche Trommel- und Beckenwerk aufmarschiren. Er läßt es mit aller Macht dareinblasen, schlagen und donnern. Trotzdem galt C. M. v. Weber seiner Zeit und gilt fortan einer gewissen Partei unserer sogenannten Pseudo-Gegenwartsmusiker als ein süßschwärmender Romantiker. Eine andere Schichte dieser weitverzweigten Ritterschaft sieht hingegen in ihm einen gewiegten Classiker, während er der unbefangenen Wahrheitsstimme von jeher und für immer ein über alles Parteiengetriebe erhabener Künstlercharakter gewesen, ist und bleiben wird. Allein eben weil ein solcher, hat Weber auch mitten in seiner Zeit gelebt und gewirkt, unbekümmert um das Gerede der Epikuräer wie auch um jenes der wohlbepanzerten Zopf- und Schwertträger in musikalischen Dingen. Daß nun dieses in Rede stehende Ouverturenwerk, rein musikalisch genommen, eben nicht mehr heißen will, als Klanggezeug, verschlägt gar Nichts dem Ruhme des großen Tondichters. Wol aber hätte der Wiener Musikverein unschwer auf Haltbareres aus dieser Feder verfallen können.

Daß das Herbeck'sche Orchester — einige wenige und unerhebliche technische Verstöße abgerechnet — eben so beherzt und siegesglücklich wie sonst in das Zeug aller eben genannten Aufgaben gedrungen, daher den Genuß des an sich Genießbaren redlich fördern geholfen, das Unerquickliche und Ausgelebte hingegen mit relativ bestem Erfolge zur möglichst wirksamen Geltung gebracht habe, sei im Vorbeigehen noch erwähnt zum Lobe der Capelle und ihres Lenkers. Dagegen hat jenes wackere Meisterorchester der Kärnthnerthoroper, ein Künstlerbund, dem — nach R. Wagner's scharf treffendem, gelegenheitlichem Ausspruche — „kein zweiter an die Seite gestellt werden kann", unter Hrn. Dessoff's äußerlich unablässig drängendem, innerlich aber vollständig unbeseeltem Tactstocke mit der Wiedergabe der Beethoven'schen C moll-Symphonie und Coriolan-Ouverture, der Gade'schen Hochlands-Ouverture, mit jener von Weber zum „Beherrscher der Geister", ja sogar mit dem von Seiten des Pianisten Hrn. Eppstein feinsinnig und geschmackvoll dargestellten Clavierconcerte in C moll auch in diesen Puncten kaum Mehr erzielt, als eine theilweise richtige, theilweise sehr verschwommene, doch durchgängig leb- und schwunglose Abspiegelung der Noten und Betonungszeichen. Die Cadenz zum Mozart'schen Concerte, ein Werk unseres begabten hiesigen Componisten, Hrn. Moritz Käßmaier, erwies sich als ein wirksames Stück geistvoller thematischer Arbeit. Diese Bemerkung gilt namentlich im Hinblicke auf die Benutzung des im ersten Satze des in Rede stehenden Concertes deutlich zu Tage liegenden, doch von dem in solchen Kunstentfaltungsweisen sonst so verschwenderisch ergiebigen Meister — seltsam genug — hier fallen gelassenen Stoffes zu umkehrbarer und canonischer Stimmführung. Beethoven's verblaßte Concertarie „Ah perfido!", eine weitere, von Frl. Gabriele Krauß sehr mittelmäßig im Schrei- und Bebetone wiedergegebene Spende dieser „philharmonischen Concerte", hätte uns füglich erlassen werden können. Ebenso war Gade's schon oben erwähnte Hochlands-Ouverture, trotz mancher darin auffälligen feinen Züge, durchaus nicht geeignet, das bei uns mit unleugbar theilweisem Unrechte niemals durchgedrungene Ansehen dieses in gewisser Hinsicht jedenfalls beachtenswerthen Mendelssohn-Epigonen in ein günstigeres Licht zu stellen.

So hat denn auch in diesem Jahre das in seinem gedanklichen Aufbaue, wie in der Zusammenstellungsweise seiner künstlerischen Einzelkräfte so bedeutungsreiche Institut der „philharmonischen Concerte" nicht jenen bildungsgeschichtlich weittragenden Einfluß geübt, den es — einer geistvolleren Leitung anvertraut — hätte behaupten können. Von Neuem und Neuestem ist in acht Concerten nur sehr Weniges, und dies Wenige ungenügend, aus jüngster Vergangenheit theils Längstbekanntes, theils schon von vornherein Ausgelebtes, aus dem Bereiche der ewig mustergültigen Antike endlich — ein einziges Stück von Seb. Bach und eines von Händel abgerechnet — gar Nichts dargeboten worden. Dies die Früchte des leidigen Tactschläger- und Handwerkerthums. Möchte unserer ausgezeichneten Hofoperncapelle doch bald der rechte Lenkergeist zu Theil werden, der einen kräftigen, gesunden Körper solcher Art zu befeuern und somit auch das Publicum zu einem höheren Verständniß der Kunst- und Künstleraufgabe anzuregen im Stande wäre. Bei solchen Unternehmungen handelt es sich ja nicht um eine Befriedigung der Kurzweil an längst in alles Vollblut gedrungenen, oder — wenn minder bekannt — theils bedeutungslosen, theils nicht durchgreifend erfaßten und wiedergespiegelten Werken der gottgeweiheten Tonmuse. Es handelt sich um weit Ernsteres: nämlich um das möglichst erschöpfende Erkennen des in der Kunstgeschichte und im Kunstleben waltenden Geistes. Zu solchem Ende gehört aber — nebst einer ausführenden Meisterkörperschaft, an der es uns Gott Lob nicht gebricht — in erster wie in letzter Instanz auch ein Lenkergeist voll entschiedenen Ernstes, scharfen, kunstgeschichtlichen Ueber- und Umblickes und ächter Thatkraft. Dieser muß uns aber — Angesichts der hiesigen „philharmonischen Concerte" — erst geboten werden, da die früheren Lenker dieser Unternehmungen, Fr. Lachner, Nicolai und Eckert, leider für dieselben aus sehr verschiedenen Gründen unmöglich und unwiederbringlich geworden. S.

Aus New York.

Desjenigen gedenkend, was in der Saison von 1861—62 in Amerika auf dem Gebiete der Musik geschehen, erwähne ich von classischen Concerten mehr wegen quantitativer, als qualitativer Leistungen die philharmonischen (oder vielmehr die wenig harmonischen) Concerte, welche mitunter wirklich „clas-

fisch" im Sinne des Hausknechtes der Nestroy'schen Posse waren. Die musikalischen Dioskuren, die sich in die Herrschaft über diese Aufführungen theilen, sind noch immer Bergmann und Eisfeldt. Wollen Sie aber kurz wissen, was dieselben an den bisherigen vier Abenden von bisher Unbekanntem geboten, so kann ich nur die Ouverture zum „Carnaval Romain" (in der Durchführung ein Wenig unruhig, sonst gut gespielt), Mozart's D dur-Symphonie, Serenade von Brahms und die Ouverture zum „Beherrscher der Geister" von Weber nennen. Von Solopiècen waren neu das Beethoven'sche Violinconcert und Chopin's G moll-Concert. Der Grund aber, warum nicht mehr Novitäten geboten wurden? Die Herren von dem Directorium, diesem neunköpfigen Ungeheuer ohne Kopf, sind ächte Hausväter, sparsam und sich scheuend, Ausgaben für Neues zu machen, so lange die Zeiten schlecht sind und man nicht gleich hohe Ueberschüsse, wie in früheren Jahren, erzielt. Die Orchesterleistungen konnten im Allgemeinen befriedigen; doch gipfelten z. B. die „Préludes" unter Eisfeldt's Direction durchaus nicht auf der Höhe der Auffassung, welche dieses Meisterwerk verlangt. Das Chopin'sche Concert trug Hr. Miles glatt, rein, kurz technisch vollendet vor; besonders schön war das Adagio, wohingegen der letzte Satz die rechte Kraft vermissen ließ. Hr. Mollenhauer spielte das Beethoven'sche Violinconcert, wie man die Ernst'sche „Elegie" etwa von einem Schüler bei der öffentlichen Prüfung einer Musikschule zu hören bekommt; das sentimentale, katarrhalische Wimmern seiner Geige machte einen widerlichen Eindruck. Ich bezweifle aber keinen Augenblick, daß Hr. Mollenhauer einen Oberländler von Gungl weit besser vorträgt. Ein Hr. Hartmann spielte mit der Fertigkeit und der Auffassung eines talentvollen Dilettanten den ersten Satz des Es dur-Concertes von Beethoven; Ikarusflüge freilich scheint sein Genius nicht unternehmen zu wollen. Brahms' Serenade, welche von den Musikern sehr hoch geschätzt wird, erlebte ein gelindes Fiasco. Sie war im Programme ungünstig gestellt worden, nämlich dicht hinter der Schumann'schen D moll-Symphonie. Von Orchesterconcerten ist außerdem nur noch ein Extraconcert Bergmann's zu erwähnen, in welchem er Liszt's symphonische Dichtung „Orpheus" zur Aufführung brachte. Hr. Goldbeck, der einige kleinere Compositionen für Orchester mit Pianofortebegleitung vorführte, scheint sich von denselben anderwärts bessere Erfolge zu versprechen; denn er gedenkt auf Reisen zu gehen und weiter sein Glück als Tonsetzer zu versuchen.

Die übrigen Darbietungen classischer Musik beschränkten sich auf die sechs Soiréen der HH. Mason und Thomas, welche Viel versprochen, aber das Versprochene auch trefflich zu halten wissen, so daß ich nicht umhin kann, den Inhalt der Programme hier folgen zu lassen. S. Bach war vertreten mit Präludium und Fuge für die Violine; J. Haydn mit zwei Quartetten; Mozart mit einem Quintett, zwei Quartetten und dem Es dur-Trio; Beethoven mit vier Quartetten, der Sonate für Pianoforte und Violoncell Op. 69, den Pianofortesonaten in Es dur und A dur; Spohr mit dem E dur-Quartett; Franz Schubert mit dem C dur-Quintett, dem B dur-Trio, dem Rondo (H moll) und der Phantasie Op. 150 für Pianoforte und Violine; R. Schumann mit seinem F dur-Quartett, dem Trio Op. 80, der D moll-Sonate für Pianoforte und Violine und den drei Romanzen für Pianoforte Op. 28; R. Volkmann endlich mit seinem B moll-Trio. Als Solisten für Kammermusik sind die HH. Mason und Thomas anerkannt die hervorragendsten Künstler Amerikas; und ich kann um so mehr von einem weiteren Eingehen auf die einzelnen Leistungen absehen, da es factisch ist, daß dieselben in arithmetischer Progression vorschreiten. Als das Vollendetste muß ich die Wiedergabe des Schubert'schen Quintettes bezeichnen. Füge ich noch hinzu, daß Hr. Thomas die glänzendsten Engagements wiederholt ausgeschlagen hat, um sich ganz der Pflege classischer Musik hingeben zu können, so dürften selbst Diejenigen, welche die Schriften eines Ruppius, Baudissin und Anderer gelesen haben, zugestehen, daß der allmächtige Dollar bei uns lange nicht so allmächtig ist, als man in Europa zu glauben pflegt.

Als Concurrenzunternehmen organisirte sich vor einiger Zeit eine zweite Quartettgesellschaft unter den Auspicien der HH. Miles und Mollenhauer, deren Leistungen im Ensemblespiele jedoch noch so unvollendet sind, daß sie einer Besprechung nicht unterworfen werden können und daß überhaupt der Fortbestand dieser Concerte sehr in Frage steht. Dieselben brachten u. A. auch das zweite Cherubini'sche Concert zu Gehör.

Während Hr. Mason einen Abstecher nach Boston und dort mit der von Liszt instrumentirten Schubert'schen Phantasie viel Glück machte, gaben die HH. Thomas und Wolfsohn in Philadelphia Quartettsoiréen. Letzterer verdient ebenfalls wegen seiner eifrigen Propaganda für gute Musik die entschiedenste Anerkennung. Er ist ein eben so befähigter wie fleißiger Künstler, der in seiner sehr einflußreichen Stellung zu Philadelphia Vieles und Gutes wirkt.

Zum Schlusse melde ich Ihnen nur noch, daß die Geschwister Marchisio für acht Monate, vom September ab, hier engagirt sind; und zwar erhalten sie monatlich 6000 Dollars. Die Patti wird vorläufig nicht zurückerwartet; sie erntet in Europa bessere Erfolge, als sie in ihrer Heimath haben würde. E. R.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Die zwölfte musikalische Aufführung des Dilettanten-Orchester-Vereines fand am 6. April im großen Saale des hiesigen Schützenhauses Statt. Das Programm brachte in seinem ersten Theile außer zwei Clavierpiècen (Notturno Fis dur von Chopin und Allegro aus dem „Faschingsschwank" von Schumann) die vom Dirigenten des Vereines, Hrn. v. Bernuth, vorgetragen wurden, noch folgende Werke, nämlich zum Anfang Marsch aus „Tarpeja" und Allegretto von Beethoven. Die geistige Auffassung war hier eine ungenügende und hatte deshalb auch beim Publicum nicht den gewünschten Erfolg. Dagegen verfehlte Weber's Freischütz-Ouverture ihre Wirkung nicht, und die von zwei jungen Künstlern ausgeführten Variationen für zwei Violinen mit Begleitung des Orchesters (Op. 14) von Kalliwoda wurden lebhaft applaudirt. Hr. v. Bernuth hat uns im Vortrage des Chopin'schen Notturno nicht befriedigt; es

fehlte die Klarheit, einzelne Stellen waren sogar gänzlich verworren. Dagegen wurde die Schumann'sche Composition vortrefflich von ihm wiedergegeben. Den zweiten Theil füllte Mozart's G moll-Symphonie aus. Die Vorführung dieses Werkes war eine durch und durch gelungene; exactes, präcises Zusammenspiel war geeint mit geistigem Verständniß und rief deshalb auch beim Zuhörerkreise verdienten Beifallssturm hervor. — th.

Jena. Ende März. Mitte dieses Monats ist, mit dem Schluß des Wintersemesters der Universität, auch unsere musikalische Saison, die dies Mal besonders reich und interessant war, zu Ende gegangen. In unserem ersten Berichte gedachten wir der fünf ersten akademischen Concerte. Im sechsten Concert (am 16. Februar) gelangten zwei große Werke der Neuzeit zu Gehör. Den ersten Theil dieses Concertes bildete Franz Schubert's gewaltige C dur-Symphonie, den zweiten Theil Liszt's Chöre zu Herder's „Entfesseltem Prometheus", mit dem verbindenden Gedicht von R. Pohl. Die Ausführung des Liszt'schen Werkes war, bei den unleugbaren Schwierigkeiten desselben, eine über alles Erwarten vortreffliche. Die hiesige Singakademie und der akademische Gesangverein, welche die Chöre übernommen hatten und dieselben mit großer Frische und schwungvoller Lebendigkeit zu Gehör brachten, erwarben sich eben so wie der unermüdliche Dirigent, Musik-Dir. Dr. Naumann, volle Ansprüche auf den Dank der Hörer. Das verbindende Gedicht wurde von Hrn. Hofschauspieler Lehfeldt aus Weimar mit großer Wirkung gesprochen. Im Ganzen hat die Aufführung der Prometheuschöre wieder den Beweis geliefert, daß es nur darauf ankommt, die Liszt'schen Werke in das regelmäßige Programm der Concerte aufzunehmen, um ihnen alsbald wachsendes Verständniß und gebührende Bewunderung zu sichern. — Das siebente und letzte akademische Concert am 2. März brachte an Instrumentalwerken Robert Schumann's zweite Symphonie und Weber's Ouverture zu „Euryanthe". In diesem Concert erfreute uns Frl. Emilie Wigand aus Leipzig, eine Schülerin Götze's, durch ihre vorzüglichen Leistungen als Sängerin. Mit einer schönen Stimme ausgestattet, frei von jeder Unart moderner Sängerinnen, durch warmen, empfindungsvollen, dramatisch lebendigen Vortrag ausgezeichnet, erwarb sich Frl. Wigand den Dank unseres Concertpublicums. Sie trug die Mendelssohn'sche Concertarie, zwei Lieder von Schubert und Schumann („Auf dem Wasser zu singen", „An den Sonnenschein", Letzteres auf stürmisches Verlangen da capo,) und das Gebet der Elisabeth aus Wagner's „Tannhäuser" vor. — Neben den Concerten gingen einige kleine musikalische Abendunterhaltungen, so ein Concert der Liedertafel (zum Besten der deutschen Flotte), in dem, neben Männergesängen, Schubert's „Forellenquintett" durch Mitglieder des Dilettanten-Orchestervereins zu Gehör gebracht wurde. Bei der späteren „Festliedertafel" gelangte der große silberne Pokal, den die Jenenser Liedertafel bei dem Weimarer Sängerfeste im vorigen Sommer als ersten Preis errungen hatte, durch einen Toast Dr. Gille's auf den hohen Beschützer und Förderer jeder Kunst, den Großherzog von Weimar, zu seiner Einweihung. — Einen ausgezeichneten, in der Erinnerung noch erfreulichen Abschluß der musikalischen Genüsse bildete die dritte Soirée, welche am 12. März stattfand und zu der wir die HH. Musik-Dir. Lassen, Kammervirtuos Coßmann aus Weimar, sowie Hrn. Monasterio aus Madrid als Gäste begrüßen durften. Lassen's geistvolles, feines und vorzügliches Pianofortespiel, sowie Monasterio's virtuose Leistungen als Geiger, die ihn als einen trefflichen Schüler Léonard's bewährten, waren für Jena neu, während Coßmann's ausgezeichnetes Violoncellspiel seit Jahren bei jeder Wiederkehr freudig willkommen geheißen wird. Die drei Herren ernteten wohlverdienten stürmischen Beifall; gemeinschaftlich spielten sie ein Beethoven'sches und ein Schubert'sches Trio, Lassen und Coßmann zwei Schumann'sche Stücke im Volkston für Clavier und Violoncell, Hr. Monasterio außerdem eine „Alhambra-Phantasie" eigener Composition. Sämmtliche Nummern wurden in gleich vorzüglicher Weise ausgeführt, und die dritte Soirée verpflichtet uns zu eben so großem Danke gegen die mitwirkenden Herren, als auch gegen die akademische Concertcommission, welche diesen wie manchen anderen Genuß, noch über das Maß der gegen das Publicum eingegangenen Pflichten hinaus, gewährt hat. Möge der nächste Winter ein gleich freudiges Streben und gleich günstiges Gelingen aufzuweisen haben. **

Görlitz. Die Aufführung der „Jahreszeiten" von Haydn am 26. März unter Direction des Hrn. Musik-Dir. Klingenberg bezeichnete einen hervorragenden Moment in unserem Kunstleben. Soli, Chöre und Orchester, zusammen über 200 Personen, waren so vorzüglich in den Geist des Werkes eingeführt, daß man wol mit Recht behaupten darf, die Aufführung müsse selbst von dem schärfsten Beurtheiler als eine glänzende bezeichnet werden. Frau Stadtrath Halberstadt geb. Lufft, welche die Partie der Hanne sang, verdiente die überaus reichlich gespendeten Beifallsbezeugungen im hohen Grade. Auch Simon und Lucas fanden allseitige Anerkennung. Hrn. Musik-Dir. Klingenberg aber, der mit unendlicher Mühe und mit größtem Fleiße das Werk einstudirt hatte, gebührt vor Allem der größte Dank. Nicht nur das zahlreich aus Nah und Fern herbeigeströmte Publicum sprach denselben in wiederholten Beifallsbezeugungen aus, auch der Gesangverein bekundete ihn auf sinnige Weise. Nach Schluß der Aufführung überreichte derselbe dem unermüdlichen Director auf einem schön decorirten Teller, als Zeichen des Verdienstes, einen Lorbeerkranz, den eine zarte Hand um die Stirn des Verehrten wand.

B.

Pest. In unserer gegenwärtigen Saison muß die Musik, mit Ausnahme der trefflichen Huber'schen Streichquartette, der philharmonischen Concerte und endlich des Volkmann'schen Concertes, als Mittel humaner Zwecke dienen. Zwar hatte auch der Pianist Welty Deutsch ein Concert von künstlerischem Gepräge veranstaltet, wobei R. Schumann's Geist in strahlendem Lichte glänzte; trotzdem aber dürfen wir im Interesse gediegener classischer Musik auf die gegenwärtige Saison uns bis heute nicht das Geringste zu Gute thun, und unsere Mißstimmung findet nur in dem Umstande einige Beruhigung, daß bei dem Arrangement von Wohlthätigkeitsconcerten für die Unzahl von Ueberschwemmten, für den Armenfonds des Frauenvereines, wie für den im Entstehen begriffenen Unterstützungsverein für ungarische Schriftsteller, wesentlich darauf zu sehen war, die große Masse des Publicums durch musikalischen Zündstoff zu locken. Freilich suchte man das Material gewöhnlich nur in knallenden Effectraketen. Auf dem Gebiete des schaffenden Genius wie auf dem der musikalischen Theorie läßt sich zum Ersatze für diese Stagnation ein erfreuliches Vorwärtsschreiten constatiren. Mosonyi hat mit seiner national gehaltenen ungarischen Oper „Szép Ilonka", ein Werk von hohem Werthe, eine schönere Zukunft unserem nationalen Musikdrama eröffnet, welches Erkel mit „Hunyadi Laszlo" und seiner „Erzsébet" begründet, Franz Doppler in genialer Weise in seinen Werken „Ilka", „Benyovsky" weiter cultivirt. Auch Huber bekundet hinlänglichen geistigen Fonds, um nun, seit Mosonyi sich genannten Tonheroen angeschlossen, die Behauptung als gerechtfertigt gelten lassen zu dürfen: die ungarische Oper kann als solche ihre Anerkennung durch die Koryphäen der Musikwelt in nicht ferner Zeit erwarten. Wir bemerken noch, daß auf theoretischem Gebiete durch Abrényi's „Blätter für Musik" zur Verbreitung und Belebung der bestmusikalischen Richtung, durch den in seinem Fache trefflich sich erweisenden Redacteur selbst wie durch Mosonyi, kühn vorwärts geschritten wird; dafür spricht die maßgebende Protection für Oratorien und philharmonische Concerte, deren wir drei erwarten und denen eine Aufführung des Mendelssohn'schen „Paulus" folgen soll.

Dr. F—r.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Erst jetzt erfahren wir aus den Zeitungen, daß Ch. Davidoff nicht blos auf Urlaub nach Petersburg gegangen, sondern seine Stellung am Leipziger Conservatorium wie am Gewandhause aufgegeben hat; von Petersburg gedenkt er zunächst nach London zu gehen.

A. Rubinstein verweilt jetzt in Berlin und wird sich von da nach Weimar begeben, um der Aufführung seiner „Kinder der Haide" beizuwohnen.

F. Laub concertirte in Königsberg; Rudolf Hasert und Frl. Amélie Bibo traten zu Stralsund in den beiden letzten Abonnementconcerten von A. Bratfisch auf. Auch Frl. Artôt wird sich nach Beendigung ihres Berliner Engagements nach Königsberg begeben, ebenso die im Kroll'schen Locale gastirende italienische Gesellschaft unter Achille Graffigna.

Alfred Jaell ist in Paris angelangt; Gounod aber hat sich von dort nach Italien und zwar zunächst nach Rom begeben.

Die am 8. d. Mts. im Coventgarden zu London eröffnete italienische Oper weist ein glänzendes Mitgliederverzeichniß auf; wir nennen nur die Damen Adelina Patti, Penco, Rudersdorff, Miolan-Carvalho, Rosa Csillag und die HH. Tamberlick, Lucchesi, Rossi, Ronconi, Faure, Delle Sedie und Formes.

Musikfeste, Aufführungen. Die letzte Quartettsoirée der HH. G. Lange und Oertling in Berlin enthielt Quintett von Schumann, Bdur-Trio von Rubinstein, Adagio für Violine mit Piano von Lipinski, Walzer und Sonetto von Liszt, Ah perfido-Arie, gesungen von Frl. Hauschteck.

Das neunte Gesellschaftsconcert im Gürzenich zu Cöln wies in seinem Programme zwei interessante Nummern auf, Tenebrae factae sunt für Chor ohne Begleitung von Michael Haydn und W. Bargiel's Medea-Ouverture.

Auch zu Hirschberg in Schlesien finden Symphonie-Soiréen statt. Ein Programm, welches uns in diesen Tagen zuging, enthielt u. A. Ouverture „Im Frühling" von G. Bierling, Tell-Ouverture und Mendelssohn's A dur-Symphonie. Diese dritte der von Musik-Dir. Elger geleiteten Symphonie-Soiréen fand am 29. vor. Mts. statt; auch der dortige Organist Julius Tschirch erwirbt sich, namentlich um die Einführung des Neuen, besondere Verdienste.

Das siebente Abonnementconcert im Königsbau zu Stuttgart brachte als Novität für dort Schumann's „Paradies und Peri." Daselbst wird zum Palmsonntage die Aufführung von B. Molique's Oratorium „Abraham" vorbereitet.

Die Concerts populaires in Paris haben für diese Saison ihre Endschaft erreicht; doch ist Pasdeloup bereits wieder mit einer neuen Vorführung, der des Mendelssohn'schen „Elias", beschäftigt.

Neue und neueinstudirte Opern. Die romantische Oper „Der Graf von Gleichen" von Concert-M. Fr. Rohr in Meiningen gelangte am dortigen Hoftheater zwei Mal zur Aufführung und wurde beifällig aufgenommen.

Die Leistungen der Frau Sämann de Paez und des neu engagirten Frl. Henriette Garthe verleihen der Oper in Gotha einen ungewöhnlichen Glanz.

In Brüssel fand eine Oper von E. Gregoir, „Willem Beukels", sehr günstige Aufnahme.

Die Opéra comique in Paris hat A. Adam's komische Oper „Giralda" wieder ihrem Repertoire einverleibt.

Auszeichnungen, Beförderungen. Der Obercantor H. Weintraub in Königsberg erhielt vom Könige von Preußen die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft; Hofmusikalienhändler G. Bock zu Berlin in Anerkennung der von demselben ausgeschriebenen Concurrenz und der Dedication eines Krönungsmarsches eine goldene Medaille mit dem Portrait Wilhelm's I.

Mit nächstem Herbste wird ein Dr. Wilhelm Mayer aus Prag den Posten eines artistischen Directors des Gratzer Musikvereins antreten.

E. Pauer ist von der Royal Academy of Music in London zum Ehrenmitgliede ernannt worden.

Vermischtes.

Die „Gesellschaft der Musikfreunde" in Wien feiert nächstens ihr 50jähriges Jubelfest. Zu dem von derselben ausgeschriebenen Symphonie-Concurs sind 34 Symphonien eingegangen, und wird im Herbste die Aufführung der als relativ besten anerkannten Symphonie stattfinden.

Auber hat sich an die Spitze eines Comités zur Errichtung eines Denkmals für Halévy gestellt; die Straße, in welcher der Verstorbene zu Nizza wohnte, erhielt den Namen Rue Halévy.

Im königl. Theater zu Madrid wird die Statue der Lagrange als Norma aufgestellt.

Berichtigung.

In „Schumanniana Nr. 8" fehlen bei der Besprechung von Brahms' Op. 1, Seite 95, erste Spalte, dritte Zeile von unten, die Worte:

„eigentlich eine blose rhythmische Veränderung der letzten Noten des Hauptthemas",

und Seite 96, Spalte 2, Zeile 26 von oben nach den Worten: das rondoartige Finale, „dessen Hauptthema melodisch mit dem Anfangsthema des ersten Satzes übereinstimmt".

LITERARISCHE ANZEIGEN.

Neue Musikalien
im Verlage von
C. Merseburger in Leipzig.

Brähmig, B., Vier Lieder für eine Singstimme mit Pianof. Op. 13. 10 Ngr.

———, Elfen. Clavierstücke. Op. 14. 15 Ngr.

Brunner, C. T., Zwölf Etuden in mittelschwerem Styl für Pianof. Op. 400. 2 Hefte à 15 Ngr.

———, Glöckchen-Rondo. Leichtes gefälliges Tonstück für Pianof. zu 4 Handen. Op. 401. 10 Ngr.

Chwatal, F. X., Volkslieder-Album f. Pianof. zu 4 Händen. Op. 159. Heft 7, 8 à 10 Ngr.

Köhler, Louis, Zwölf Unterrichtsstücke für jüngere und ältere Clavierschüler der untern Mittelstufe. Op. 118. 2 Hefte à 25 Ngr.

Struth, A., Kinder- und Hausmärchen für Pianof. Op. 64. Neue Aufl. 2 Hefte à 25 Ngr.

Terschak, A., Jugendträume für Pianof. Neue Folge. (2. Lieferung.) 2 Hefte à 15 Ngr.

Soeben erschien und ist durch alle Buchhandlungen und Postanstalten zu beziehen:

Allgemeine Pianofortezeitung
für 1862.

(30 Bogen.) Preis 1 Thlr. 20 Ngr. gr. 4.

Dieses für jede gebildete Familie, sowie jeden Freund der Musik nützliche Organ, begleitet mit Auswahl des Schönsten für Pianoforte, andere Instrumente und instructivem Text, ist zur Anschaffung bestens empfohlen.

Leipzig 1862. **Ernst Schäfer.**

Neue Musikalien.

Im Verlag von Fr. Kistner *Leipsig* erschien soeben:

Beethoven, L. van, Symphonie No. 2 (D dur) für Pianoforte und Violine eingerichtet von *Fr. Hermann*. 2 Thlr. 20 Ngr.

Damcke, Louise, Op. 1. Nocturne pour Piano. 10 Ngr.

Davidoff, Carl, Op. 7. Phantasie über russische Lieder für Violoncell mit Begleitung des Orchesters oder Pianoforte. M. Orch. 2 Thlr. 5 Ngr., m. Pfte. 1 Thlr. 5 Ngr.

Gade, Niels W., Op. 41. Phantasiestücke für Pianoforte. 25 Ngr.

Genée, Rich., Op. 86. Preis des Wirthshauses. Humoristisches Lied für vierstimmigen Männerchor und Solo. Part. u. St. 25 Ngr.

Hering, Carl, Op. 79. Frühlings-Serenade für das Pianoforte zu vier Händen. 1 Thlr. 5 Ngr.

Mayer, Carl, Op. 329. Rosenkränze. Kleine Tonbilder für Pianoforte. 1 Thlr.

———, Transscriptionen für Pianoforte.

No. 1. *G. Hölzel.* „Mein Liebster ist im Dorf der Schmied." 10 Ngr.
No. 2. *Josephine Lang.* „Abschied." 15 Ngr.
No. 3. *Mendelssohn-Bartholdy.* „Sonntagsmorgen." 7½ Ngr.
No. 4. do. do. „Das Aehrenfeld." 7½ Ngr.
No. 5. do. do. Lied aus „Ruy Blas." 10 Ngr.
No. 6. *B. Molique.* „Schifferlied". 10 Ngr.

Petzold, Eugen, Op. 22. Fünf Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 20 Ngr.

Schumann, R., Op. 112. Der Rose Pilgerfahrt. Märchen nach einer Dichtung von *M. Horn*, für Solostimmen, Chor und Orchester. Orchesterstimmen 8 Thlr.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 18. April 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 3½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 16.
Sechsundfunfzigster Band.

H. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Schumanniana Nr. 8 (Schluß). — Recensionen: Louis Anger, Op. 10; C. F. Adam, Op. 30; D. H. Engel, Op. 39; Jos. Schulz-Weyda, Op. 31; Joh. Seuchemer, Op. 8; Franz Abt, Op. 152; Robert v. Kendell, Op. 1; Fr. Rücken, Op. 33; Carl Greger, Op. 10. — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes. — Literarische Anzeigen.

Schumanniana Nr. 8.

Die Schumann'sche Schule.

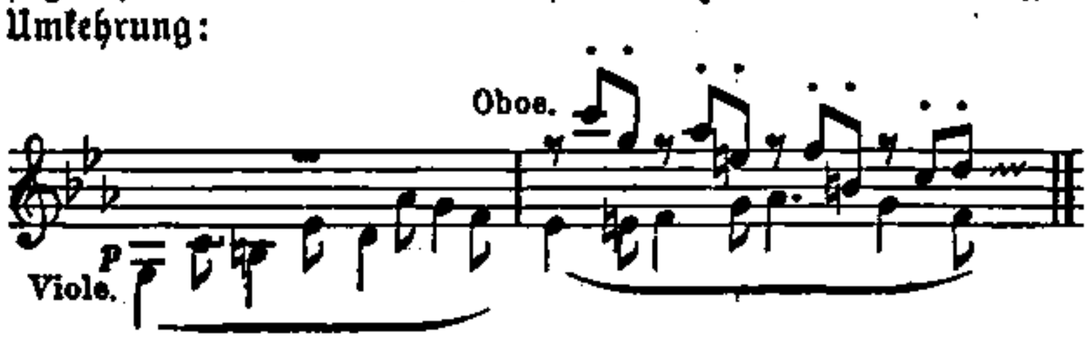
IV. Johannes Brahms.

(Schluß.)

Die für kleines Orchester ohne Violinen (je zwei Flöten, Oboen, Clarinetten, Fagotte und Hörner, Bratschen, Violoncell und Baß) geschriebene zweite Serenade, Op. 16 A dur, zeigt gegen die erste in D dur einen bedeutenden Fortschritt; hier ist keiner der fünf Sätze überflüssig oder unbedeutend. Das ganze Werk hat — und dies erklärt sich durch das Wegbleiben der Violinen — eine dunklere, elegische Färbung erhalten, mit Ausnahme des Scherzos, in welchem die Blaseinstrumente in ihren höchsten Lagen einen hellen Fortissimojubel anstimmen. Dieses Scherzo ist zugleich der am Wenigsten bedeutende Satz der ganzen Serenade; sein mit dem Finale von Beethoven's achter Symphonie verwandtes Hauptmotiv erzählt uns nichts sonderlich Neues, und der im Trio auf der Quinte C hartnäckig festgehaltene Orgelpunct streift hart an die Grenze, wo das Schöne gegen das Charakteristische zurücktritt. Ebenso tritt das Rondo Finale, und namentlich sein joviales erstes Thema, aus der elegischen Grundstimmung heraus und geht zum heiteren Idyll über. Dieser Satz ist schon viel bedeutender als das Scherzo (man lasse sich die prächtige Augmentation des Hauptthemas Seite 56 und 57 der Partitur nicht entgehen!); die schönsten Nummern dieser Serenade aber sind der erste Satz, das Adagio und das Menuett.

Im ersten Satze ist es namentlich der die aufsteigenden Sexten und die Triolen des Hauptthemas bearbeitende Durchführungstheil, Seite 9—15, der unsere volle Bewunderung verdient, und in noch erhöhterem Maße die Coda, Seite 22 bis 24, welche eben so wie die Coda des ersten Satzes der D dur-Serenade (da wo die schütteluden Saiteninstrumente das quasi Recitativ begleiten) einen leisen Anflug des Dramatischen hat.

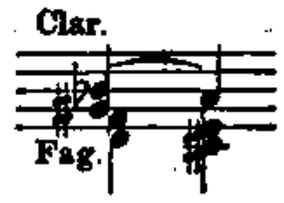
Das Adagio bringt als Hauptthema einen gleichsam obstinaten Baß. Eigenthümlich gestaltet erscheint derselbe gegen den Schluß hin, wo ihn Viole und Violoncell pizzicato und der Streichbaß legato ausführen; in dem kleinen Doppelfugato, Seite 36 und 37, enthält die zweite Stimme dessen Umkehrung:



Die Gesangsgruppe, Seite 33, welche ausschließlich von den Bläsern ausgeführt wird, ist von einem Zauber und Schmelz, wie wir ihn nur noch bei Beethoven antreffen.

Die Krone des Ganzen aber bildet das Mennett mit seiner beseligenden Cantilene und das Trio, in welchem das Hauptthema des Menuetts in wahrhaft genialer Weise zur Hervorbringung eines reizenden Contrastes verwendet wird.

Der siebente Tact des Menuettes enthält die überraschende Accordfolge:



Gelegentlich der Besprechung der Bargiel'schen Werke habe ich die Behauptung aufgestellt, daß die sogenannten alterirten Accorde sich sämmtlich als leitereigene erklären lassen. Der geneigte Leser gestattet mir wol, die durch obige Accordfolge gegebene Veranlassung zu benutzen und hier zur Begründung jener Behauptung ein kleines

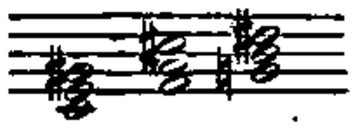
Harmonisches Extrablatt

einzuschieben. Wer sich ausschließlich für Brahms und nicht zugleich für den von der Schumann'schen Schule gemachten Fortschritt in der praktischen Harmonie interessirt, der mag meine Excursion dreist überschlagen.

Herr Professor Lobe, von dem ich und viele Andere so Manches gelernt haben, erfährt jetzt von conservativer Seite her wegen seiner angeblich zu weit gehenden Reformvorschläge Angriff über Angriff, zum Theil, wie ich glaube, mit Unrecht;

denn seine Ansichten, cum grano salis aufgefaßt, sind keineswegs so radical, wie sie auf den ersten Blick erscheinen. Vielleicht tröstet es ihn, zu vernehmen, daß er in manchen Puncten nach Ansicht des linken Centrums, zu welchem die Schumannianer gehören, noch nicht einmal weit genug gegangen ist. Ich hoffe durch diese Vorbemerkung mich von dem Verdachte der Unritterlichkeit befreit zu haben: der Unritterlichkeit, die darin liegt, einen von der Welfischen rechten Seite her hart bedrängten Paladin auch noch von der linken Waiblinger her anzugreifen; denn ich bin ja, genau betrachtet, für ihn ein Helfer in der Noth, mein Gegenstoß dient gerade dazu, ihn wieder fester im Sattel zu machen.

Herr Professor Lobe also — um endlich nach dem langen Präludium das Intermezzo zu beginnen — hat in seiner neuesten, „Vereinfachte Harmonielehre" betitelten Schrift ganz richtig erkannt, daß die Lehre der alten Schule, man dürfe in eine wesentlich in Dur sich haltende Harmoniefolge nicht einzelne einer Molltonart angehörige Accorde einfließen lassen, eine veraltete und heutzutage nicht mehr anwendbare ist. Daß aber die Lehre von den alterirten Accorden (ich verstehe darunter hier stets feste, nicht durch Vorhalte oder Durchgänge entstehende zufällige Accorde) hiermit im genauesten Zusammenhange steht, ja daß sogar die ganze Bezeichnung „alterirte Accorde" ihren Ursprung jener Irrlehre verdankt, dies scheint ihm nicht klar geworden zu sein. Wenn in einer wesentlich in C dur bleibenden Harmoniefolge die Dreiklänge



vorkommen, so sagt die alte Schule — und mit ihr auch noch Herr Professor Lobe — „diese Accorde sind zu C dur gehörige alterirte Accorde" und beziffert dieselben mit C 1+, C 4+ und C 5+, statt sie einfach als a 3, d 3 und e 3 zu erklären und zu bezeichnen. Warum? Eben weil die alte Schule es wegen jener unrichtigen Lehre für rein unmöglich hielt, daß man zeitweilig nach A, D und E moll ausweichen und dennoch in C dur anfangen, wesentlich bleiben und schließen könne. Hierdurch ist denn auch weiter Nichts erreicht worden, als eine Vermehrung der Zweideutigkeit der Accorde und eine Fessel mehr für die Componisten vierten bis zwanzigsten Ranges; die genialen, die fragmentarisch genialen und die talentvollen Componisten, die die Ehrenplätze Nr. 1, 2 und 3 einnehmen, haben dagegen sich niemals an Schulregeln gekehrt und fahren bis in die neueste Zeit fort, Accorde und Harmoniefolgen neu zu erfinden, die jenen, immer fünfzig Jahre der lebendig grünenden Praxis nachhinkenden ergraueten Theoretikern gewaltig in die Glieder fahren.

„Ob dieser Aeußerung des Candidaten Jobses
Geschah ein allgemeines Schütteln des Kopfes;
Erst sagte Mattheson und Fux: hem hem,
Und dann die Andern secundum ordinem."

So verhält es sich mit diesen sogenannten alterirten Dreiklängen auf der ersten, vierten und fünften Stufe der Durtonleiter, und eben so mit den sogenannten alterirten Septimen- und Nonen-Accorden der ersten und vierten Stufe.

Habe ich im Vorstehenden, mit leichter Mühe und hoffentlich zur Ueberzeugung, nachgewiesen, daß in jenen Accorden keine alterirten, sondern zu einer Mollscala gehörige leitereigene zu erblicken sind; so verdiene ich mir vielleicht den Dank eines oder des anderen, gern fortschreiten wollenden aber nicht recht könnenden Musikers, wenn ich auch für die übrigen sogenannten alterirten Accorde der Dur- und Mollscala die Leitereigenheit zu revindiciren versuche, wozu ich freilich einen anderen und weiteren Weg einschlagen muß. Der Zweck, Vereinfachung der Harmonielehre und Verminderung der Accordzweideutigkeit, ist hier ganz derselbe; nebenbei dürfte der von mir eingeschlagene Weg aber auch vielleicht indirect dazu dienen, die, wie mir scheint, noch etwas unklare Lehre von den sogenannten Grenzaccorden ganz und gar entbehrlich zu machen.

Wie in der Wortsprache die Dichter neue schöne Wörter (wie: entwickeln, verhüllen u. A.) von lebendiger Anschaulichkeit und Bilderkraft erfinden, die dann bald in die Prosa und in die Sprache des gewöhnlichen Lebens übergehen und hier durch die allzu häufige Anwendung im Munde des Volkes ihre ursprüngliche Bedeutung verlieren und sich (wie Kiesel im Bache) zu ganz gewöhnlichen, gäng und gäben Redensarten abstumpfen, bei denen Niemand mehr an das edle Urbild denkt; wie dann wegen dieses ewigen Kieselabschleifens der spätere Dichter immer wieder von Neuem sich gezwungen sieht, zu frischen, poetisch anschaulichen Wortbildungen zu greifen, die dann ebenfalls wieder epidemisch werden und ihren Farbenschmelz einbüßen, so daß sie der Poet nicht mehr verwenden kann: eben so, nicht um ein Jota anders, geht es in der noch dazu viel empfindlicheren, duftigeren und zarteren Gefühlssprache, in der Musik zu. Welch zauberische Wirkung mag jener Componist erreicht, welch unendliches Sehnen mag ihn ergriffen haben, als er vor so und so viel hundert Jahren zum allerersten Male den Dominantseptimen-Accord dichtete! Und jetzt? O wie erbärmlich, wie abgedroschen erklingt er unseren Ohren jetzt, nachdem sich die Polkacomponisten und Bänkelsänger seiner bemächtigt haben, jetzt, wo uns aus jeder Kindertrompete — Ein Groschen jedes Stück, Stück für Stück einen guten Grrroschen! —, aus jeder Jahrmarkts-Mundharmonika das fürchterliche 5 1 5 1 5 1 entgegentönt und zur Abwechselung das wo möglich noch gräulichere 5 1 5 1 5 1.

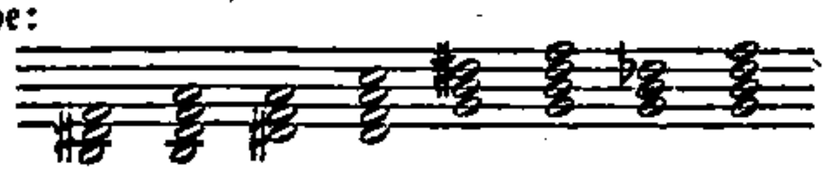
So haben die armen epigonischen Musiker ihr Hirn immer mehr und mehr anstrengen müssen, um nur etwas Neues — ich rede hier blos von der Harmonie —, etwas Unerhörtes, noch nie Dagewesenes dem nach Nouveautés stets lüsternen, nimmersatten Cerberus „Publicum" vorwerfen zu können; so haben sie, Alles des lieben „Plaudite amici!" wegen, nach und nach die Nebenseptimen- und Nonenaccorde erfunden, und jetzt, wie ich bei meiner Besprechung Ritter's, Kirchner's und Bargiel's für die Schumann'sche Schule nachgewiesen, hat man sogar angefangen, sich bis zu Undecimenaccorden zu versteigen. Dieser Weg wird indessen mit dem nächstens erreichten Terzdecimenaccorde sein natürliches Ende finden, da dieser Accord ein Siebenklang ist und also bereits sämmtliche leitereigenen Töne der Scala enthält.

Noch einen anderen Weg aber giebt es zur Erweiterung der Harmonie; derselbe war auch schon vor Jahrhunderten aufgefunden und betreten (nur daß man ihn noch nicht bis zu den Septimen- und Nonenaccorden verfolgte), da er aber in der mittleren Musikepoche vereinsamt geblieben und fast in Vergessenheit gerathen ist, so ist es gekommen, daß er bei seiner jetzigen Wiederauffindung fast als unberührter, jungfräulicher Boden erschien. Ich meine diejenige Erweiterung der Harmonie, die sich aus der Benutzung der so ziemlich brach liegenden griechischen oder Kirchentonarten und deren wechselseitiger Verbindung und Befruchtung ergiebt. Wir Neueren besitzen eigentlich nur zwei Scalen, die Durtonleiter, welche

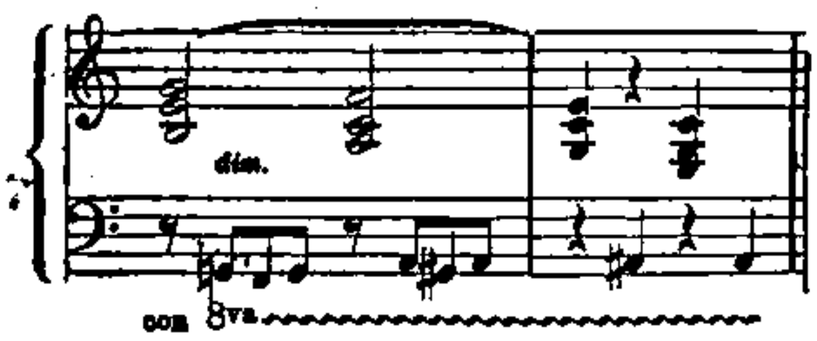
mit der alten ionischen, und die Molltonleiter, a h c d e f g, die mit der äolischen übereinstimmt. Schon bei der Letzteren ist man freier zu Werke gegangen und hat theils aus harmonischen Rücksichten — um einen Durdreiklang auf der Quinte zu erhalten —, theils aus melodischen — um einen zur Octave führenden Leitton zu gewinnen —, die Septime erhöhet. So ist die jetzt allgemein der harmonischen Bezeichnung zu Grunde gelegte zweite Molltonleiter entstanden: a h c d e f gis. Die Dreiklänge c e gis, e gis h, gis h d gelten bei allen Harmonikern als leitereigene der Molltonart und werden einfach als a 3, a 5 und a 7, ohne Hinzufügung eines die Alteration ausdrückenden Kreuzes (+), bezeichnet.

Eine andere Abart der Molltonleiter ist den Ungarn, oder wol richtiger bezeichnet, den Zigeunern eigen. Sie haben, weil ihnen die Quinte wichtiger erschien als die Octave, statt der Septime die Quarte erhöhet und so einen Leitton zur Quinte erhalten. Diese Tonleiter: a h c dis e f g, welche vom griechischen Standpuncte aus als eine Befruchtung der äolischen mit der übermäßigen lydischen Quarte aufgefaßt werden könnte, liegt vielen Czardas und Nationalgesängen der Zigeuner zu Grunde, und ebenso wird sie in der magyarischen Kunstmusik verwendet, wovon M. Mosonyi in seinen Kinderstücken, „Magyar gyermekvilag", Pest bei Rozsavölgyi, deren erstes Heft ich als etwas recht Pikantes empfehlen kann, den Beweis liefert.

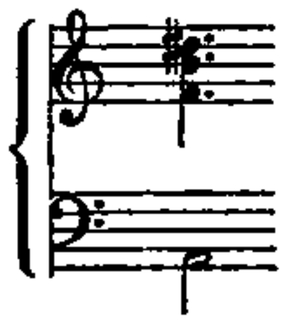
Diese ungarische Tonleiter ist es nun, auf deren zweiter, vierter und siebenter Stufe die nach der bisherigen Harmonielehre als alterirte und zu A moll und C dur gehörend erklärten Accorde:



als leitereigene Drei- und Vierklänge von (ungarisch) a 2, a 4, a 7 und f 2 gebildet werden. Haydn, der einige dieser Accorde meines Wissens zuerst anwendete, hat längere Zeit in Ungarn gelebt, und ebenso haben Beethoven und Schubert, die seinem Beispiele folgten, Gelegenheit gehabt, die Wirkung dieser Molltonleiter und ihrer leitereigenen Accorde in den Praterconcerten der Zigeuner zu beobachten. Da diese aus Asien stammenden Drei- und Vierklänge erst innerhalb des letzten Jahrhunderts in unsere deutsche Musik eingebürgert worden sind, so ist dadurch zugleich die Thatsache erklärt, weshalb sie auf unser Ohr noch einen so frischen, berauschenden Eindruck machen. Es ist, als würden wir durch sie an die ferne Heimath der Zigeuner gemahnt, als nickten uns Lotosblumen aus dem Gangeslande zu. Selbst in der Form der schon häufiger vorkommenden, sogenannten Terzquartsext- und Terzquintsext-Accorde bringen dieselben immer noch eine merkwürdige Wirkung hervor, und diese steigert sich noch, je seltener die Lage oder Umkehrung, in der sie erscheinen, bisher verwendet worden ist. So gebraucht, um nur einige Beispiele aus der Schumann'schen Schule anzuführen, Carl Ritter in seiner ersten Sonate, Op. 1 Seite 3, den ungarischen Septimenaccord e 4:



und bringt dadurch, wie ich mich in Schumanniana Nr. 5 vom 9. August 1861, ohne den Accord damals harmonisch zu erklären, ausdrückte, einen äußerst spannenden Schluß der ersten Gruppe hervor. So schildert Schumann die verwerfliche, doch kaum bereuete Liebe Manfreds zu seiner Schwester durch den unbeschreiblich herbsüßen ungarischen Septimenaccord a 2 in der dritten Umkehrung:



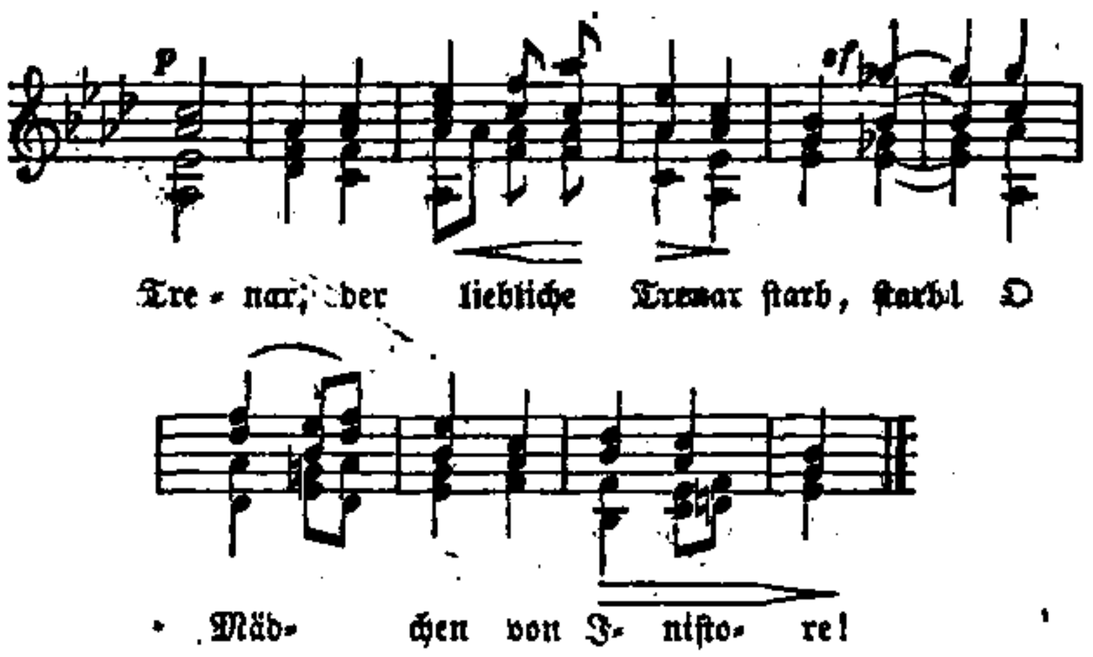
wobei er aber (Seite 45 des Clavierauszuges), des besseren Ueberganges zur Quinte fis wegen, enharmonisch eis statt f schreibt.

So wendet Brahms, um endlich wieder auf ihn zurückzukommen, den oben abgedruckten ungarischen Septimenaccord d 4 in der zweiten Umkehrung an und erreicht dadurch eine seltsame, lieblich neckische Wirkung.

Ende des Extrablattes.

Die vier Gesänge, Op. 17, für Frauenchor, zwei Hörner und Harfe, sind sehr verschieden im Werthe und Charakter. Bedeutend zunächst und höchst eigenthümlich ist der mixolydisch (g ohne Vorzeichnung) gehaltene erste Gesang; man achte auch auf die merkwürdige Führung der sämmtlich im eingestrichenen g zusammentreffenden Stimmen, Seite 7 Tact 1 und 2. Die zweite und dritte Nummer dagegen sind wol mehr in usum delphini (Brahms leitet nämlich einen Damengesangverein) und in der Absicht geschrieben, ein Mal so recht con amore in den lieblichen Tonwellen der so überraschend neuen Zusammenstellung von Frauenstimmen, Hörnern und Harfe zu schwelgen; auch sind die Texte dieser beiden Gesänge: „Mich erschlägt ein holdseliges Weib" und „Viel schöne liebe Fraun" wenig geeignet, von einem Frauenchore vorgetragen zu werden. So gern ich derlei Naivitäten verzeihe, die hier vorliegende scheint mir aber doch zu weit und noch über das bekannte Mendelssohn'sche Duett: „Wenn ich auf dem Lager liege" hinauszugehen.

Der vierte Gesang, aus Ossian's „Fingal", ist das Tiefste und Schönste, was mir aus der zahllosen Ossian-Musikliteratur bekannt ist. Mit den allereinfachsten Mitteln ist hier wieder ein Mal die größte Wirkung erreicht. Man höre und bewundere folgenden, für die vier Frauenstimmen a capella geschriebenen Satz:



Das sind auch Ossianische Gestalten, aber greifbare, gesunde, lebensvolle, nicht jene kränkelnden, verschwimmenden, die vor unseren Augen in Op. 4 Nr. 4 zerrannen. Wie erhaben und einfach ist das „Nichts regt sich auf der Haide" aufgefaßt! Ist es nicht, als hörten wir die Flügel des Genius rauschen, des Genius, der gekommen ist, sein Ideal zu küssen?

Wir gelangen endlich zu dem neuesten Werke unseres Brahms', dem erst vor wenigen Wochen erschienenen Sextett für je zwei Violinen, Bratschen und Violoncelle, Op. 18, und erwarten natürlich, daß es als das großartigste, tiefste, bedeutendste die Reihe dieser Meisterwerke beschließen werde; weit gefehlt, es ist blos das lieblichste, schönste und reifste. Hier ist Mozart redivivus, nicht jener alte Mozart des vorigen Jahrhunderts, sondern Mozart, wie er schreiben würde, wenn er heute jung wäre; klar, naiv, einfach, lieblich und dabei neu, frisch, fesselnd, kunstvoll. Welcher der drei Hauptsätze dieses im idyllischen Charakter gehaltenen Werkes ist wol der schönste? Ist es das Allegro non troppo, in welchem die Themas aller vier Gruppen in Liebenswürdigkeit einen Wettgesang anstimmen, um schließlich dennoch durch die Genialität übertroffen zu werden, mit welcher sie im Durchführungstheile und in der Coda in einander verschmolzen werden? Ist es der im Schubertisch-ungarischen Style geschriebene zweite Satz, in welchem der Trotz des Themas erst in drei Variationen mehr und mehr aufgestachelt und dann in den drei letzten wieder bis zu frommer Ergebung und glücklicher Ruhe abgewiegelt wird? Oder ist es das Rondo finale, in welchem jede von unaussprechlichem Liebreiz erfüllte Tonreihe die Behauptung der musikalischen Reactionaire Lügen straft, daß in unserer Epigonenzeit der kastalische Melodienborn versiegt sei? Hier stehe ich, ein zweiter Paris, und weiß nicht, welcher der drei Huldinnen ich den Apfel zusprechen soll; nur so viel wage ich auszusprechen, daß der erste Satz wol der gediegenste, das Finale der liebenswürdigste und das Andante der größte und zugleich derjenige Satz ist, welcher am Meisten dem durch die beiden Bratschen und Violoncelle dunkelgefärbten Toncharakter entspricht; freilich verlangen diese dann auch wieder als Gegengewicht eine Joachim'sche Geige in der Oberstimme, wenn die beabsichtigte Wirkung zum vollständigen Ausdruck gelangen soll.

Zwischen Andante und Rondo finale ist ein Scherzo und Trio eingeschoben, von welchem ich nicht gesprochen habe. Welchen Charakter hat dieser, fast noch im Haydn'schen Style geschriebene, kleine Satz? Betrachtet man die Melodie für sich allein, die mit Dr. Bartolos Liede von der „reizenden Rosine" verwandt ist, so ist man geneigt, darin etwas rococo Biderbes, gemüthlich Zufriedenes zu finden; sieht man aber nach der Vorzeichnung und spielt das Stück: Allegro molto, animato und più animato, dann bekommt es etwas Wildes, Hahnbüchenes, Runksiges, das mit der gravitätisch behäbigen Melodie im schneidendsten Contraste steht. Daß der Charakter eines Stückes nicht durch die Noten, sondern durch Mälzel bestimmt wird, ist schlimm; noch schlimmer ist es aber, wenn Noten und Tempobezeichnung sich widersprechen. Ich halte mich in gegenwärtigem Falle ausschließlich an die Noten und spiele den ganzen Tact des Scherzo = 78, das Trio nicht schneller als 94 und die Coda = 112; vielleicht ist ja auch die Bezeichnung Allegro molto nur ein Druckfehler. Wenn, wie wir dies bei den Serenaden Op. 11 und 16 gesehen, es hauptsächlich die kleine und knappste Scherzoform im Dreiviertel-tact ist, in der Brahms das verhältnißmäßig am Wenigsten Bedeutende geleistet hat; so liegt die Ursache dieses Mißlingens eines Theils daran, daß der Riese Brahms sich zu sehr zwängen und zusammendrücken muß, um in dieses Prokrustesbett hineinzukommen, anderen Theils scheint mir aber auch die Zeit für diese kleinen dreivierteltactigen Stücke so ziemlich vorüber zu sein. Seitdem Vater Haydn diese Form bis zur Vollkommenheit geführt hat, führt jeder Versuch der Neueren, sich derselben zu bedienen, die Gefahr des Mißglückens und des Verfallens in inhaltsleere Spielseligkeit mit sich. Ich verdenke es daher Brahms, daß er sich in seinen Scherzos so hartnäckig auf den Dreivierteltact und die kleine Haydn'sche Menuettform steift; in der erweiterten Beethoven'schen Scherzoform hat er viel Bedeutenderes geschaffen. Weshalb greift er aber nicht auch ein Mal zu jener noch viel freieren Form, in welcher Mendelssohn sein Bestes gebracht hat? Brahms war gerade der Mann dazu, ein Mal den um ihren todten Capellmeister trauernden Elfen wieder zu einem lustigen, duftigen Ringeltanze im Mondenscheine aufzuspielen, bei dem sich auch die Kobolde mit ihren Purzelbäumen einmischen und Droll, Bohnenblüthe, Spinnweb und Puck nicht fehlen dürften. Hat Brahms denn so ganz und gar den Weg in das romantische Land vergessen, der ihm früher so lieb und vertraut war?

Doch was sorge ich mich um Brahms? Ihn wird sein Genius künftighin so sicher die richtige Bahn führen, wie er dies bisher gethan hat. Mag Brahms auch noch eine Weile sich darin gefallen, mit der idyllischen Schalmeie das Echo der Thäler zu wecken; bald, verlaßt Euch darauf, wird der junge Adler, wenn er erst seine Schwingen für ausgewachsen hält, sich bis zu jenen höchsten Bergeskuppen erheben, die den winzigen Myrmidonen nur von fern anzustaunen vergönnt ist. Brahms bläst mit gleicher Virtuosität die Schlachttrompete, wie das Hirtenrohr; er besitzt die Gabe, Schmerz und Lust, Haß und Liebe, Trauer und Entzücken mit gleicher Kraft, Treue und Schönheit in Tönen auszudrücken; er versteht es, abwechselnd antik und modern, classisch und romantisch, ideal und real zu sein — und nach Allem halte ich ihn für berufen, diese beiden ewigen Gegensätze der Kunst in dem Zaubertiegel des Humors zu einer höheren Einheit zu verschmelzen und in der Musik den Standpunct zu erreichen, den Goethe in der Poesie einnimmt, Goethe, mit dem ich Brahms schon wiederholt zu vergleichen hatte und dessen dämonische Natur ähnliche Wandelungen und Läuterungen durchgemacht hat.

Das heißt nun freilich die Backen recht voll nehmen, aber gestopfte Hörner thun es nicht, wenn es gilt, das größere Publicum aufzurütteln, das noch immer keine Ahnung davon zu haben scheint, welch riesengroßer, Bach, Beethoven und Schumann vollkommen ebenbürtiger Genius in diesem jungen Hamburger Meister heranreift.

DAS.

Musik für Gesangvereine.

Vierstimmige Gesänge für gemischte Stimmen.

Louis Anger, Op. 10. Sechs Lieder. Leipzig, C. F. Peters. Pr. 1 Thlr.

C. F. Adam, Op. 20. Sechs Lieder. Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. 25 Ngr.

D. H. Engel, Op. 39. Fünf Wanderlieder. Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr.

Jos. Schulz-Weyda, Op. 31. Drei Lieder. Ebendaselbst. Pr. 25 Ngr.

Joh. Heuchemer, Op. 8. Sechs Lieder. Winterthur, Rieter-Biedermann. Pr. 22½ Ngr.

Franz Abt, Op. 152. Fünf Chorgesänge. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 25 Ngr.

Robert v. Kendell, Op. 1. Lieder für gemischten Chor. Potsdam, Riegel. Heft 1 u. 2 Pr. à 25 Ngr.

Fr. Kücken, Op. 33. Wiegenlied für den neugeborenen Prinzen. Berlin, Schlesinger. Pr. 10 Ngr.

Carl Greger, Op. 10. *Domine salvum fac Regem.* Schleusingen, C. Glaser. Pr. 6½ Ngr. für Partitur und Stimmen.

Die Componisten scheinen sich jetzt mehr als früher daran zu erinnern, daß die Natur auch andere, als nur Männerstimmen geschaffen hat, und so sehr auch die Compositionen für Männergesang immer noch dominiren, so treten Productionen für gemischte Stimmen doch schon häufiger in die Oeffentlichkeit. Wir können nur wünschen, daß diese Reaction immer mehr festen Fuß fassen möge, und daß es nicht blos eine vorübergehende Anwandlung von Galanterie sei, welche die Componisten bestimmt, dem schönen Geschlecht eine thätige Mitwirkung bei ihren Liedern zu gestatten, sondern vielmehr die innerste Ueberzeugung, daß das harmonische Zusammenklingen verschiedener Stimmelemente, deren Mischung durch die Natur begründet erscheint, ungleich vollkommener und reizvoller sich kundzugeben befähigt ist, als das eng begrenzte und einseitige Klangcolorit von männlichen Stimmen allein. Zudem bietet der Vocalsatz für gemischte Stimmen dem Componisten einen ungleich weiteren Spielraum dar. Er kann hier seine harmonische Kunst und seine Combinationen in interessanten Führungen der einzelnen Stimmen viel freier ausüben, mithin kann auch seine musikalische Phantasie überhaupt einen höheren Aufschwung nehmen. Die Gefahr, in das Schablonenhafte, in die triviale Phrase, diesen Krebsschaden des größten Theiles der Männergesangsliteratur, zu verfallen, mindert sich bei dem Satze für gemischte Stimmen, wenn die Componisten anders künstlerisch genug beim Schaffen verfahren, um dieser Gefahr aus dem Wege zu gehen. Kurz, die Gesangscomposition für gemischte Stimmen bietet die günstigsten Chancen dar, Poetisches und Kunstschönes zu Tage zu fördern. Freilich schließt sie jenen Ton gänzlich aus, der als grelle Dissonanz durch den heutigen Männergesang klingt: jenen gemüthlich sein sollenden „Wirthshaus"-Humor, welcher sich überall breit macht, wo einige Kehlen zum Singen vorhanden sind, und selbst bei manchen Sängerfesten eine Rolle spielt, die von dem Begriffe eines Kunstfestes sehr weit ab liegt.

Die leichte, sinnlich eindringende Weise, welche die vielen Compositionen des fruchtbaren Franz Abt für Männergesang zu Lieblingen bei den Dilettanten gemacht hat, findet sich auch in dem vorliegenden Werk für gemischte Stimmen. Sämmtliche fünf Chorgesänge sind in jenem populären Styl geschrieben, welcher eine poetische Vertiefung ausschließt, weil er schnell Eingang finden will. Einschmeichelnder Wohlklang ist das Ziel dieser Lieder. Der Componist weiß seine Absicht zu erreichen durch einfache, sentimental angehauchte Melodie, durch eine eben so einfache, alles Frappante oder gar Gewagte ausschließende Harmonisirung und durch einen sangbaren, natürlichen und leicht auszuführenden Chorsatz. In dieser Beziehung steht dem Viel schreibenden, erfahrenen Componisten eine große Routine zur Seite. Eine Unterscheidung des Werthes der fünf Lieder weiß die Kritik kaum zu machen. Sie stehen alle auf gleichem Niveau, klingen gut, verzichten aber auf das Streben nach Originalität.

Ein mehr charakteristisches Gepräge tragen die sechs Lieder von Joh. Heuchemer. Die Musik steht in innigerer Beziehung zu dem poetischen Kern der Gedichte und entgeht dadurch der Gefahr, in die abgenutzte, gewöhnliche Phrase zu verfallen. Die Gedichte sind gut gewählt und haben eine warme Betonung gefunden, welche in einzelnen Nummern einen künstlerisch schönen Aufschwung nimmt. So ist das „Abendlied", Nr. 2, sehr poetisch erfaßt und dabei mit musikalischer Feinheit behandelt. Auch Nr. 1, das Heine'sche „Im wunderschönen Monat Mai" und Nr. 6 „Wiegenlied" sind sinnige, schöne Lieder, welche bei guter Ausführung Eindruck zu machen nicht verfehlen werden.

Von ungleichem Werthe, was Frische der Auffassung und Erfindungskraft anbetrifft, sind die sechs Lieder von Adam. Das Gewöhnliche ist nicht immer vermieden, aber eine gute Klangwirkung und eine fließende Behandlung der Melodie wie des harmonischen Gewebes läßt sich den Liedern nachrühmen. Sie gehören zu den sogenannten dankbaren Gesangsstücken, die sich leicht wegsingen und zwar nicht tiefer berühren, aber einen freundlichen Eindruck hervorrufen. Die schwierigsten, aber auch besten Lieder sind Nr. 3 „Das Vöglein im Walde" und Nr. 4 „Waldlied". Das Letztere namentlich athmet eine anmuthende Frische und eine gewählte Tonsprache. Sehr hübsch wirkt der wiederholte Unisono-Sprung in die kleine Septime (des-ces): „im Wald, im Wald".

Die fünf Wanderlieder von Engel verrathen in jeder Beziehung den guten Musiker, der von vornherein für die solide äußere Factur der Arbeit eine sichere Garantie darbietet. Neue Pfade wandelt der Componist nicht, aber was er als conservativer Musiker giebt, ist tüchtig und aller Beachtung werth. Besonders frisch gesungen und anregend finden wir Nr. 2 „Wie der Hirsch so froh und frei" und Nr. 5 „Lust am Wandern". In Nr. 2 wird nur dem Soprane einige Male das hohe a, namentlich auf der Sylbe: „wie" — es findet sich hier zugleich ein Verstoß gegen die Declamation vor — etwas unbequem erscheinen. Die „Lust am Wandern" fließt im gemüthlichen Marschtempo frisch und fröhlich dahin und wird bei den Sängern Sympathie finden.

Ein gutes Liederheft muß auch das von Anger genannt werden, im Streben nach Charakteristik und in sehr fleißiger, sorgfältiger Ausarbeitung der Harmonie, wie in selbständiger Führung der Stimmen. Weniger schwung- und reizvoll finden wir im Allgemeinen die Melodie. Fast scheint es, als ob das überall sichtbare Bemühen, als tüchtiger Musiker zu arbeiten, etwas lähmend auf die Phantasie des Componisten eingewirkt habe. Auch verschuldet die imitatorische Schreibweise hier und da Längen, welche bei einigen Liedern eine frische, unmittelbar zündende Wirkung verhindern. Aber die Solidität der Compositionen verdient die beste Empfehlung.

Von populärer Haltung, einfach und ungekünstelt, dabei leicht auszuführen, sind die drei Lieder von Schulz-Weyda. Sie werden den Geschmack jener Dilettanten treffen, welche für zarte Sentiments schwärmen und ohne große Mühe sich an hübsch Klingendem erfreuen wollen.

Kücken's „Wiegenlied" ist offenbar ein kleines Gelegenheitswerk, dem Patriotismus dargebracht. Es trifft den naiven Ton des Gedichtes ganz entsprechend. Ob die Sänger sich an dem artigen Liede sechs Mal hinter einander — so viele

Strophen sind vorhanden — begeistern können, muß ihrer Stimmung überlassen bleiben.

Die Lieder von R. v. Keudell scheinen das Erstlingswerk eines Dilettanten zu sein. Man merkt es der ganzen Factur an, daß hier die Technik eines durchgebildeten Musikers fehlt. Die Satzweise hat etwas Mühsames, Erzwungenes, die Stimmführung entbehrt der Glätte, die Melodie des Flusses und des charakteristischen Gepräges. Am Meisten frei von diesen Mängeln sind Nr. 4: „Ständchen" und Nr. 7: „Nach Sonnenuntergang."

Das „Domine salvum fac Regem" von C. Greger schließt sich mit großer Treue an den Haydn-Mozart'schen Kirchenstyl an. Aber die Nachahmung ist geschickt und in natürlicher, fließender Stimmführung, sowie in Correctheit des Satzes tadellos. Das Hauptmuster scheint dem Componisten Mozart's „Ave verum" gewesen zu sein. Durch leichte Ausführbarkeit und angenehme Klangwirkung empfiehlt sich Greger's Composition namentlich für kleinere Gesangvereine und für Schulchöre.

F. W. Markull.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Berlin. Die königl. Oper brachte uns im Monat März folgende Opernaufführungen: Rossini's „Tell" mit Hrn. Ferenczy von Riga als Arnold, „Euryanthe" von Weber, „Cortez" von Spontini, zwei Mal „Die Tochter des Regiments" von Donizetti (Frl. Desirée Artôt), zwei Mal „Zauberflöte" von Mozart, „Feensee" von Auber, „Prophet" von Meyerbeer (Hr. Ferenczy), zwei Mal den „Liebestrank" von Donizetti (Frl. Artôt), „Titus" von Mozart (zum Geburtstage des Königs), „Don Juan" von Mozart, „Freischütz" von Weber, „Joseph in Aegypten" von Méhul, „Die Nachtwandlerin" von Bellini (Frl. Artôt). Frl. Artôt, zu den hervorragendsten und bedeutendsten Sängerinnen der Gegenwart gehörend, leistete in den Partien als Marie, Adine und Amine Vollendetes. Rauschende Beifallsstürme des stets ausverkauften Hauses durchzogen bei allen Vorstellungen den Theaterraum. Störend war es allerdings, daß diese große Gesangsvirtuosin den Dialog im radebrechenden Deutsch führte und französisch sang. Hr. Ferenczy ist nicht ohne Stimmmittel, aber ganz ohne Schule. — Die letzte Soirée für Kammermusik der HH. Lange und Oertling fand am 27. März im Saale des Englischen Hauses statt. Das große B dur-Trio Op. 52, für Piano, Violine und Violoncell, von A. Rubinstein wurde von den Concertgebern und Hrn. Egidi (Violoncellist) sehr brav executirt, ebenso Rob. Schumann's herrliches Quintett, Es dur, für Piano, zwei Violinen, Viola und Violoncell von den Genannten und den HH. Rehbaum und Kahle mit vielem Beifall vorgetragen. Hr. G. Lange trug außerdem mit oft gerühmter Correctheit und bedeutender Künstlerschaft vor von Liszt: Sonetto 47 del Petrarca und Valse caprice No. 5 nach Schubert und Raff's Op. 50 „Erinnerung" (Schweizerreise). Die letztere Composition, effectvoll geschrieben, schlug gewaltig durch. Hr. Oertling spielte das ideenarme Adagio aus dem Fis moll-Concerte von Lipinski mit innigem Gefühl. Frl. Emmy Hauschteck, eine Schülerin R. Wüerst's, sang Beethoven's Arie „Ah perfido" sehr gut; weniger sagte uns der Vortrag der beiden Lieder von Schubert und Rob. Schumann zu. — Im 3. Abonnementconcert des Frauenvereines zum Besten der Gustav-Adolf-Stiftung wurden unter Leitung des Musik-Dir. v. Hertzberg vom kleinen Capellenchor (der Elite des Domchores) am 28. März im Saale der Singakademie folgende Pièces ausgezeichnet gesungen: Ave verum von Mozart, Pater noster, eine schöne, wirkungsvolle Composition von Meyerbeer, Emitte Spiritum von Schütky und Chor von Reißiger. Mozart's schwach stimmirtes G dur-Trio Op. 14, für Piano, Violine und Violoncell, wurde von Frl. Harff, dem Concertmeister Hrn. Ries und dem Solo-Violoncellisten Hrn. J. Steffsens aus Petersburg ächt künstlerisch executirt. Hr. Steffsens errang durch den Vortrag einer schwierigen Servais'schen Phantasie über Motive aus „l'Estocq" mit seiner virtuosen Technik allgemeinen Beifall. Der Gesang des Frl. Reiß ließ in der Händel'schen Arie Vieles zu wünschen übrig. Die bedeutendste und durchschlagendste Leistung des Abends bestand in dem Vortrag einer „Phantasie über Motive aus den Hugenotten", für Violine componirt und vorgetragen von Hrn. Eduard Reményi, Kammervirtuos der Königin von England. Dieser eminente, bisher in Deutschland noch nicht gekannte Großvirtuose des Geigenspieles duldet in gewisser Beziehung keinen Rivalen neben sich. Sein Spiel der Cantilene ist der seelenvollste Gesang, der je eines Menschen Ohr bis jetzt berührt hat. Ein schöneres Geigenportamento, eine ausgebildetere Technik ist kaum denkbar. Der Beifallsjubel war endlos und legte sich erst nach dem dritten Hervorruf. Außerdem spielte Frl. Elise Harff, eine sehr talentvolle Schülerin v. Bülow's, Chopin's As dur-Polonaise außerordentlich schön. Hr. Capell-M. Dorn hatte in würdiger Weise die Begleitung sämmtlicher Concertpiècen am Flügel übernommen. — Hr. Reinhard Richter, über dessen Violinspiel wir erst in Nr. 13 berichtet, gab am 30. März im Saale des Englischen Hauses eine stark besuchte Matinée. Der Concertgeber spielte in derselben, außer dem schon gehörten Andante und Schlußsatz des Mendelssohn'schen Violinconcertes, noch die Beethoven'sche Romanze und eine Phantasie von Leonard. Sein Spiel war heut weniger correct, bei fleißigem Studium kann er jedoch einer großen Zukunft entgegengehen. Hr. v. d. Osten trug beifällig Lieder von Schubert, Bernh. Klein und Ludwig Berger vor. Die Damen Ida und Erika Lis aus Christiania ernteten durch das wirkungsvolle Grand Duo über den „Nordstern", nach einer Improvisation von Th. Kullak für zwei Pianos eingerichtet von Ch. Wehle, reichen Beifall. — Der Gesanglehrer des Domchores, Hr. Kotzolt, welcher seit Jahresfrist ein Gesangs-Conservatorium errichtet, zeigte durch eine Prüfung, wie seine Schülerinnen, die Frls. Kotzolt, Elster, Scheel, v. Hertzberg, Reinecke, Ronneburger, Carlberg und Frau Promnitz, je nach ihren Anlagen, Stimmmitteln und ihrer kürzeren oder längeren Studienzeit recht Erfreuliches im Unisono- und Einzelgesang leisteten. — Der Pianist Hr. Golde, welcher in letzter Zeit seltener mit öffentlichen Leistungen hervorgetreten, gab am 1. April im Saale des Englischen Hauses ein sehr besuchtes Concert. Der Concertgeber trug allein vor: Friedemann Bach's Concert für die Orgel, von ihm wirkungsvoll für Pianoforte bearbeitet, Liszt's Elegie (nach Motiven aus dem Quartett des Prinzen Ferdinand von Preußen) und desselben Componisten „Au bord d'une source" (Années de Pelerinage) und zwei eigene Compositionen: Tarantelle Op. 29 und Un jour de fête, Galop brillant Op. 28. Das Programm war zu reichhaltig, und so konnten wir die unter 8 und 9 bezeichneten Nummern nicht mehr hören. Mit dem Violinisten Hrn. de Ahna spielte der Concertgeber Beethoven's prächtige Sonate Op. 30 Nr. 2. Hr. Golde vereinigt in seinem Clavierspiel künstlerische Auffassung, geistiges Durchdrungensein, moderne, elegante Technik und Bravour. Seine Leistungen wurden sehr beifällig aufgenommen. Den Violinpart der Beethoven'schen Sonate absolvirte Hr. de Ahna mit verstimmter Geige ohne Kunstverstand und Gefühlsinnigkeit. Technisch besser spielte er zwei Sätze aus dem Fis moll-Concerte von Vieuxtemps, die komischer Weise auf dem Zettel als Polonaise von Ernst figurirten. Hr. v. d. Osten sang für den plötzlich erkrankten Hrn. Mantius dasselbe Lied von Bernh. Klein, welches, erst zwei Tage vorher von ihm gehört, die Zeichen seiner Zeit an sich tragend, noch mehr unter der guitarrenartigen Begleitung litt, und ein recht hübsches Liedchen von Bierling. Außerdem wirkten noch als Sängerinnen Frau Linde und Frl. Haake mit. Erstere travestirte die bekannte schöne Elias-Arie von Mendelssohn; und der Sologesang der Letzteren mag, bei mäßigen Ansprüchen, für die Selecta einer höheren Töchterschule ausreichend sein. — Am 3. April fand im Arnim'schen Saale eine

Concertaufführung von Schülern des rühmlichst bekannten und sehr frequentirten Stern'schen Conservatoriums statt. Beginnen wir mit der besten Leistung. Sie bestand in einem Clavierconcert, componirt und gespielt von Hrn. Hermann Gustav Götz aus Königsberg i. Pr., Schüler der Compositionsclasse der HH. Ulrich und Weitzmann und der Clavierclasse des Hrn. v. Bülow. Ist dieses Clavierconcert nun wegen seiner massenhaft wirkenden, stets dominirenden Instrumentirung mehr ein Orchestersatz mit obligater Clavierbegleitung, welcher zumeist der nothwendigen Clavierpassage entbehrt und dadurch den Clavierpart in seiner hörbaren Wirkung ungemein beeinflußt; so documentirt diese Composition, von ihrem Standpuncte aus, nach Melodieerfindung, Rhythmik, Harmoniegestaltung, thematischer Durchführung ein bedeutendes Talent. Kommen auch hin und wieder Mendelssohn-Schumann'sche Wendungen und Anklänge vor, so war der strebsame Componist, welcher sein Concert mit Eleganz und Bravour auswendig spielte, doch sichtlich bemüht, meist Eigenes und Eigenthümliches zu geben. Die Ouverture zu „Waldmeisters Brautfahrt", von Hrn. John aus Erfurt componirt, entbehrt des schwungvollen Flusses, wodurch das Clavierconcert des Hrn. Götz sich charakterisirt und empfiehlt. Die Orchestrirung der Ouverture ist mehr gemacht als empfunden, deshalb auch ohne sonderliche Wirkung. Frl. Marie Uterhart spielte die von Liszt wirkungsvoll instrumentirte E dur-Polonaise von Weber mit hervorragender Technik und Kraft. Frl. Topp trug in befriedigender Weise Liszt's Venezia Gondoliera und das Es moll-Scherzo von Chopin vor. Die Damen Bardua und Leo wie Hr. Prott, Schüler des Hrn. Prof. Stern, bewährten sich durch gediegene Gesangsleistungen. Hrn. Prott's Tenor berechtigt zu den großartigsten Hoffnungen, nur möge er sorgsam bei gewissen Tönen den quetschenden Ansatz vermeiden — Der königl. Domsänger Hr. Otto gab am 4. April im Arnim'schen Saale ein ziemlich besuchtes Concert. Dasselbe enthielt neun Gesangs-, sechs Clavierpiècen und noch Hebbel's „Haideknabe" mit R. Schumann's sinnvoller Clavierbegleitung. Warum solche dickleibige Concertprogramme? Das Publicum ist auch mit bedeutend Wenigerem zufrieden, dies um so mehr, wenn, wie dies stets in den Otto'schen Concerten der Fall war, die Concertbesucher nur Ausgewähltes zu hören bekommen. Hr. Otto entzückte mit seinem lieblichen Tenor durch den Vortrag der Arien „Misero! O sogno, o son desto?" von Mozart und Recitativ und Arie aus „Iphigenia in Tauris" von Gluck und zweier Lieder: „Das Ideal" von Raff und „Der Hidalgo" von Schumann. Frl. Jenny Meyer sang eine Scene und Arie von Rossini, Liszt's „Mignon" und Schubert's „Ständchen" mit künstlerischer Individualität und den feinsten Nuancirungen, so wie Frl. Anna Reiß sich ihrer gesanglichen Aufgaben mit Glück entledigte. Das Andante und Variationen für zwei Pianoforte von R. Schumann wurde von der herzogl. Sachsen-Coburg-Gothaischen Hofpianistin Frl. Gärtner und Frl. Harff correct und elegant gespielt. Nur gegen das Ende hin traten im Ensemble einige Unklarheiten ein. Frl. Gärtner zeigte durch den Vortrag der Concert-Paraphrase über „Rigoletto" von Liszt und Chopin's „Chant polonais", daß sie die technischen Schwierigkeiten dieser Musikstücke virtuos zur Geltung zu bringen weiß. Ueber Frl. Harff's Clavierspiel, die drei musikalische Nippsachen vortrug, haben wir weiter oben schon berichtet. Außerdem unterstützte Dr. Bruns das Concert noch dadurch, daß er zu einem Lachner'schen Liede die Violoncellbegleitung in trefflicher Weise übernommen. Hr. Professor Stern begleitete meisterhaft sämmtliche Piècen am Flügel. — Auf der Kroll'schen Bühne gastirt unter Sgr. Graffigna's Leitung eine mittelmäßige, italienische Operntruppe ohne allen Erfolg mit Scenen aus „Lucia", „Figaro's", „Barbier von Sevilla" 2c.

Th. Rode.

Paris. Am 6 April wurde zum Schlusse der öffentlichen Concerte für die Wintersaison der erste Theil des „Elias" von Mendelssohn im Circus Napoleon unter der Leitung des Hrn. Pasdeloup aufgeführt. Der Enthusiasmus, mit welchem das massenhaft versammelte Publicum dieses Werk aufnahm, beweist, daß die erwähnten Concerte von nachhaltiger Wirkung gewesen sind. Hr. Pasdeloup, der Gründer derselben, hat sich in der That ein Verdienst um die Musik erworben, dessen Tragweite erst später wahrhaft erkannt werden dürfte. Er hat dem Geschmacke eine edlere Richtung gegeben und damit der Kunstpraxis neue Wege und neue Aussichten angebahnt und somit bewiesen, daß auch das Pariser Publicum für den ernsten Styl der deutschen Schule Sinn und Empfänglichkeit besitzt, sobald es nur gehörig geleitet wird. Die Aufführung selbst entsprach freilich keineswegs den Anforderungen, welche man in Deutschland an derartige Leistungen zu stellen pflegt. Obwol drei Chordirectoren dem Dirigenten zur Seite standen, so konnten doch kaum die Chöre zusammengehalten, geschweige in Schwung gebracht werden, und dem Orchester gebrach es an Auffassung und mitunter sogar an Sicherheit. Wenn man indeß die unzulänglichen Kräfte erwägt, welche zu Gebote standen, so wird eine nachsichtige Beurtheilung des Gegebenen zur Pflicht. Der gute Wille, welcher alle Ausführenden unverkennbar beseelte, bot überdies für so vieles Mißlungene eine gewisse Entschädigung. Anders verhielt es sich mit den Soli. Die besten Kräfte der großen Oper hatten sich freiwillig zur Verfügung gestellt. Hr. Cazaux sang den Elias, Hr. Michot den Abdias und Achab. Madame Viardot hatte die Partie des Racheengels übernommen, obwol sie am Abende im „Propheten" als Fides auftreten mußte, und Frl. Orwil, eine Schillerin der Mad. Viardot, vertrat die Wittwe von Sarepta und den Schüler des Elias. Als Muster vollendeter Ausführung sind hervorzuheben: das Arioso des Engels, Nr. 18 in der Partitur, welches Mad. Viardot auf stürmisches Verlangen wiederholen mußte; das Trio der Engel, Nr. 6, vorgetragen von den Damen Viardot, Orwil und Bramer; und endlich die Scene nebst Duo der Wittwe und des Elias, Nr. 8. Frl. Orwil, die als Deutsche unser Interesse vorzugsweise in Anspruch nimmt, gewann sowol durch ihre schöne, die mächtigen und drückend besetzten Räume des Circus vollkommen ausfüllende Stimme, als auch durch ihren meisterhaften Vortrag häufigen Beifall des Publicums. Der strengen Schule, in welcher sie erwachsen, verdankt Frl. Orwil ihre herrliche Stimmbildung, eine klare und deutliche Aussprache und überaus correcte Declamation; sie besitzt überdies eine bedeutende Virtuosität, welche der italienischen und französischen Schule eben so gewachsen ist, wie der deutschen und verräth überdies eine feine Auffassungsgabe. Diese Eigenschaften, zu welchen noch eine ansprechende Persönlichkeit kommt, lassen wünschen, daß eine so schöne, ihrer ganzen Bildungsrichtung nach wahrhaft deutsche Begabung unserem Vaterlande nicht entfremdet werden möge, und wir benutzen diese Gelegenheit, unsere Bühnendirectionen auf diese junge Sängerin aufmerksam zu machen, welche sich schon vor einigen Jahren in London bei ihrem Debut als Adalgisa in der „Norma" die Achtung der englischen Kritik erworben hat, und von deren Erfolgen als Eurydice im „Orpheus" von Gluck auf dem hiesigen lyrischen Theater wir selbst im verflossenen Jahre mehrmals Zeuge waren. Damit nach hiesigem löblichen Brauche dem Ernste ein parodirender Gegensatz nicht fehle, trug Hr. Vieuxtemps zwischen der 9. und 10. Nummer eine brillante Concertphantasie eigener Composition mit bekannter Meisterschaft und rauschendem Beifall vor, welche jedoch mit dem Vorangehenden und Nachfolgenden in so schneidendem Gegensatz stand, daß diese Einlage als eine überaus unschickliche Tactlosigkeit zu bezeichnen ist. — Am nächsten Sonntage wird der „Elias" nebst einigen Partien aus den „Ruinen von Athen" von Beethoven wiederholt. — Ich komme soeben aus dem dritten und letzten Concerte der Frau Clara Schumann, welches dies Mal so besetzt war, daß viele Personen von der Casse abgewiesen werden mußten. Die Concertgeberin trug darin vor: das Quartett für Piano, Violine, Alt und Violoncell von R. Schumann; die Pensée musicale (à la hongroise) Op. 94 von F. Schubert; Nocturne et Impromptu von Chopin; Etudes en forme de variations (Op. 13) von R. Schumann und das Capriccio Op. 14 von Mendelssohn. Die Gesangseinlagen waren: die Arie des Lucifer aus der „Auferstehung" von Händel, die Arie „Prati verdi" aus der Oper „Alcina" ebenfalls von Händel, beide gesungen von Madame Viardot; das Duo der Sirenen aus der Oper „Rinaldo" von Händel und das Duo der Najaden aus „Persée" von Lully, vorgetragen von Mad. Viardot und Frl. Orwil. Ueber die Leistungen der Frau Schumann sage ich Nichts, sie sind in Deutschland hinreichend bekannt; ich füge nur bei, daß seit langer Zeit sich kein Pianist in Paris eines so glänzenden Erfolges rühmen kann. Dank dem Spiele der Künstlerin beginnt das Vorurtheil gegen die Compositionen R. Schumann's zu schwinden, und es haben sich schon manche kleinere Stücke, wie die „Berceuse", in die Programme anderer Concertgeber eingeschlichen. — Die Gesangseinlagen legen ein neues Zeugniß von der Richtung ab, welche Madame Viardot seit Jahren hier mit beharrlicher Ausdauer vertritt. Eine ähnliche uneigennützige Gesinnung, welche sich bei der Wahl der zum Concertvortrag bestimmten Stücke nur von deren musikalischem Werthe, keineswegs aber von dem einseitigen Effect leiten läßt, verdient um so mehr alle Beachtung, als sie in Paris zu den seltensten Ausnahmefällen gehört. Der Beifall, welcher beide Künstlerinnen lohnte, bewies, daß die Kenner und Kunstfreunde im höheren Sinne unter den Zuhörern in reichlicher Anzahl vertreten waren.

E. Schelle.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Der seit Beginn der Wintersaison am Leipziger Stadttheater engagirte Heldentenor Hr. Müller hat die hiesige Bühne verlassen und, wie verlautet, der Theatercarrière überhaupt Valet gesagt; als möglicher Ersatzmann für ihn machte kürzlich ein Hr. Flemming auch hier seinen „ersten theatralischen Versuch": ein Manoeuvre, welches er, wie ihm die „Allg. Theaterchronik" nachweist, bereits seit geraumer Zeit in jeder Stadt zu wiederholen pflegt.

Tichatschek ist nach mehrmonatlicher Abwesenheit nach Dresden zurückgekehrt und trat zum ersten Male in der „Stummen von Portici" wieder auf; doch scheint sein Verweilen daselbst kein langes zu sein, da er im Mai schon zu einem Gastspiele in Mannheim erwartet wird. An demselben Abende, an welchem Tichatschek seinen Wiedereinzug im Hoftheater hielt, am 11. d. Mts., gab Rudolf Hasert eine Soirée in Dresden, in welcher er Beethoven's Rudolfinische Sonate Op. 106, Liszt's Sonnambula-Phantasie und eine Phantasie eigener Composition spielte; seine Gattin, Frau Emilie Hasert, betheiligte sich durch den Vortrag einiger norwegischer Nationallieder.

Frl. Adelheid Günther, zur Zeit noch bei der deutschen Oper in Rotterdam, soll mit der Schweriner Hoftheaterintendanz ein vortheilhaftes Engagement abgeschlossen haben.

Musikfeste, Aufführungen. Zu der diesjährigen Charfreitags-Aufführung in der Leipziger Thomaskirche wurde S. Bach's Matthäus-Passion wieder gewählt.

Am 9. d. Mts. brachte der von W. Tschirch geleitete Musikverein in Gera Mendelssohn's „Paulus" zu Gehör; Hr. Sabbath sang den Paulus, Hr. Wiedemann aus Leipzig die Tenorpartie, die übrigen Soli waren in den Händen von Mitgliedern des Vereines. Wie man uns schreibt, waren auch die Chorleistungen recht tüchtige und fanden neben den Solovorträgen den verdienten Beifall.

Am 17. April gelangte D. H. Engel's „Winfried" in Delitzsch zur Aufführung.

In Chur wird ein eidgenössisches Sängerfest vorbereitet.

Neue und neueinstudirte Opern. Am 11. d. Mts. ging im Berliner Opernhause J. J. Bott's Oper „Altäa, das Mädchen von Korinth", Text von J. Rodenberg, zum ersten Male in Scene. Der Erfolg scheint ein nur geringer gewesen zu sein, wie denn auch die „Nationalzeitung" über die Aufnahme mit den kühlen Worten berichtet: „Das Publicum gab an einigen Stellen seine Befriedigung laut zu erkennen", zugleich aber den Zweifel durchschimmern läßt, ob der Beifall nicht mehr den Darstellern, als dem Werke gegolten habe.

In Carlsruhe steht noch vor dem Schlusse der Saison die Vorführung einer Opernnovität zu erwarten; „Die Hexe von Poltawa" betitelt sich diese, wenn wir nicht irren, Erstlingsoper des dortigen Hofcapell-M. Strauß.

Auszeichnungen, Beförderungen. Frau Sophie Förster in Meiningen hat vom Fürsten zu Hohenzollern-Hechingen das Prädicat Kammersängerin verliehen erhalten.

Literarische Notizen. Von Frau Viardot-Garcia erscheint in Kürze eine classische Studien-Gesangsschule mit französischem Text.

Todesfälle. In Hannover starb unlängst der früher renommirte Baritonist Steinmüller.

Aus Paris wird der Tod eines jungen Tenoristen der italienischen Oper, Bélart, gemeldet, der spanischer Abkunft war und in kurzer Zeit glänzende Erfolge geerntet hatte.

In Leipzig verschied der Mitbegründer des Rufes der Leipziger Pianofortefabrikation und frühere Besitzer einer renommirten Pianofabrik, Hr. Joh. Nep. Tröndlin.

Frankreich verlor durch den Tod einen seiner ältesten Musikalienhändler, Louis Boieldieu in Paris, einen Bruder des Componisten Adrien François Boildieu.

Vermischtes.

Unsere Mittheilung in Nr. 14 d. Bl. von der Berufung unseres Mitarbeiters Paul Fischer nach Zittau berichtigen wir nachträglich dahin, daß demselben nicht die Stelle eines Organisten, sondern das durch Emeritirung des Hrn. Mag. Scheibe, Oberlehrers am Gymnasium und Cantors an der dortigen Hauptkirche, erledigte Amt übertragen worden.

LITERARISCHE ANZEIGEN.

Aus dem Verlage von

C. Merseburger in Leipzig

wird empfohlen und ist durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen:

Brähmig, Liederstrauss für Töchterschulen. 2. Aufl. 3 Hefte 10½ Ngr.
———, Arion. Sammlung ein- und zweistimmiger Lieder und Gesänge mit leichter Pianofortebegleitung. 10 Ngr.
Brauer, Praktische Elementar-Pianoforte-Schule. 9. Aufl. 1 Thlr.
———, Der Pianoforte-Schüler. Eine neue Elementarschule. Heft I. (3. Aufl.), II. (2. Aufl.), III. à 1 Thlr.
———, Musikalischer Jugendfreund. Heft I, II à 15 Ngr.
Frank, Taschenbüchlein des Musikers. 2 Bändchen. 3. Aufl. 10½ Ngr.
Hentschel, Evang. Choralbuch mit Zwischenspielen. 4. Aufl. 2 Thlr.
Hoppe, Der erste Unterricht im Violinspiel. 9 Ngr.
Widmann, Kleine Gesanglehre für Schulen. 3. Aufl. 4 Ngr.
———, Harmonielehre. 10 Ngr.
———, Generalbassübungen. 15 Ngr.
———, Lieder für Schule und Leben. 3 Hefte 9½ Ngr.
Euterpe, eine Musikzeitschrift. 1862. 1 Thlr.

Für Violinspieler

erschien in meinem Verlage:

Aug. von Adelburg,

Op. 2. L'École de la Vélocité pour le Violon (Schule der Geläufigkeit für die Violine). 24 Études pour perfectionner l'égalité des doigts. Liv. I. 25 Ngr.
Idem Liv. II. 25 Ngr.
Op. 3. Nocturne pour Violon principal avec Piano, dédié à son ami le Comte Etienne de Pongrácz, Chambellan de S. M. L'Empereur d'Autriche. 25 Ngr.
Op. 4. Théme original et Variations dans le style Hongrois, pour Violon avec Piano. 20 Ngr.
Op. 5. Fantaisie sur un Théme de l'Anna Bolena de *G. Donizetti*, pour Violon avec Piano. 1 Thlr. 5 Ngr.
Op. 6. Mazourka-Scherzo, pour Violon principal avec Piano. 10 Ngr.
Op. 7. Grande Sonate pour Piano et Violon, composée et dédiée à Mme. *Sophie de Becke*, née Comtesse de Chamiec. 1 Thlr. 20 Ngr.

Alle Musikalienhandlungen des In- und Auslandes nehmen Bestellungen darauf an.

Leipzig, **C. F. KAHNT**, Musikalienhandlung.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 25. April 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 3½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 17.
Sechsundfunfzigster Band.

H. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Aug. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Pariser Musikzustände während der Saison von 1861—62. — Eine neue Oper im königl. Opernhause zu Berlin. — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes. — Literarische Anzeigen.

Pariser Musikzustände während der Saison von 1861—62.

Von

E. Schelle.

Theater.

Die Finsterniß, die uns seit Jahren politisch umwölkt, scheint sich, dem unsicheren Stande der finanziellen Verhältnisse zum Trotze, wohlthuend auf die hiesigen Musikzustände niedergeschlagen zu haben. Ich weiß nicht, ob es ein Spiel des Zufalls oder die Laune der Mode ist, auffallen aber muß es, daß gerade die Winter, welche der Handels- und Börsenwelt die heftigsten Schläge versetzten, zugleich für den hiesigen Kunstgeschmack den Eintritt in seine Pubertät bezeichnen. Im Winter 1861, als der Bankerott des Hauses Mirès die Vermögensverhältnisse der Stadt erschütterte und viele Familien an den Bettelstab führte, hatte die große Oper plötzlich Fortschrittsideen bekommen und den „Tannhäuser" auf die bisher nur hoffähigen Rossini und Meyerbeer gesetzt. Dieses kühne Unternehmen bestrafte sich freilich auf eine empfindliche Weise; die jungdeutsche Romantik mit ihren losen Haaren und wilden Rosen paßte gar wenig zu den eleganten Crinolinen, und schon nach wenigen Tagen räumte der „Tannhäuser" unter ähnlichen Umständen das Feld, wie einst vor ihm der „Freischütz" und „Fidelio". Allein gleich diesen Vorgängern wußte auch er seine Niederlage zu rächen, d. h. er hinterließ beim Fliehen seine besten Weisen, welche das Publicum in den populären Räumen des Casino, des Circus, in den Sommerconcerten von Musard mit Begierde genießt, ungeachtet der Bannflüche, welche Hr. Scudo unaufhörlich gegen diese musikalische Ketzerei schleudert. — Der Winter 1861/62 brachte mit den Folgen des amerikanischen Krieges, d. h. mit Geldkrise und Arbeitsmangel, eine noch auffallendere Erscheinung, von der man Anfangs nicht wußte, ob sie das Symptom einer krankhaften Melomanie wäre, oder den Beginn eines ästhetischen Läuterungsprocesses im hiesigen Kunstgeschmack bezeichnete.

Am Himmel geschehen allerhand seltsame Zeichen, wenn etwas Verhängnißvolles der Menschheit bevorsteht, — so sagt der Volksglaube. Ein solches Zeichen ging am musikalischen Thierkreise mit der „Alceste" auf. Voller Entsetzen staunte das Pariser Publicum ob dieser ungewohnten Erscheinung. Aus dem Rosengarten der Romantik führte Hr. Royer ohne alle Vermittelung seine Abonnenten in die kalte Douche längst verschollener Classicität. Zum ersten Male, seit die Akademie der Musik besteht, schmiedete das Alpha und Omega, oder vielmehr das Omega und Alpha einer fast hundertjährigen Kunstperiode den Ring des Opernjahres zusammen: der „Tannhäuser" beschloß die letzte Saison, „Alceste" begann die jetzige.

Die „Alceste" deutete gewissermaßen einen Witterungswechsel in dem Pariser Musikgeschmack an. Kaum war die Königin von Pherä in der Oper eingezogen, als ein Anschlag uns eine Reihe öffentlicher Concerte für classische Musik im Circus Napoleon und zwar unter dem bedenklichen Titel „concerts populaires" verhieß. Ein volksthümliches Concert für classische Musik und noch dazu im Circus, des Sonntags Nachmittags von zwei bis vier Uhr, d. h. zu einer Zeit, wo alle Volksclassen das Freie suchen! — Der Begriff eines populären und dabei classischen Concertes enthält, nach hiesiger Art zu denken und zu fühlen, schon an sich einen großen Widerspruch. Hr. Musard, ein alter Praktiker in diesem Genre, giebt allsommerlich Concerte im Freien, in denen dann und wann auch classische Musik vorkommt; aber er hütet sich wohlweislich, sie populär zu nennen und macht noch weniger auf classischen Ruhm Anspruch.

Hatte man schon über die „Alceste" die Achseln gezuckt, so zuckte man sie noch mehr über diese Concerte. — Hr. Pasdeloup will mit dem Conservatorium concurriren! — rief man, — das geht nicht und kann nimmer gehen! — Es ging aber dennoch; das Publicum strömte massenweise dem Circus zu, und die Billets zu diesen Concerten waren fast eben so schwer zu erringen, wie zu denen des Conservatoriums. Das macht der Reiz der Neuheit, — hieß es dann, — laßt nur die Concerte alltäglich werden; sobald man anfängt, davon weniger Redens zu machen, werden auch die Pariser das unnatürliche classische Gelüste verlieren. — Die Concerte wurden alltäglich. Man sprach von ihnen weniger, zuletzt gar nicht; aber der Zu-

drang nahm von Woche zu Woche zu. Hr. Pasdeloup hatte bewiesen, daß er die Bedürfnisse seiner Landsleute besser kannte, als die weisen und rückwärts schauenden Kritiker. Die populären Concerte für classische Musik haben jetzt eine feste Grundlage gewonnen, die ihnen mindestens dieselbe Lebensdauer verheißt, deren sich die Concerte des vornehm exclusiven Conservatoriums erfreuen; an Wirksamkeit und Bedeutung stehen sie aber schon deshalb über den Letzteren, weil sie auf wahrhaft volksthümlichem Grunde, und zwar nur auf solchem allein fußen.

Wenn man das Musikterrain der Stadt Paris im Jahre 1862 sondirt, so ergeben sich als Höhepuncte die Große Oper, die italienische Oper, die Concerte des Conservatoriums und diese populären Concerte für classische Musik. In zweite Linie fallen die nationalen Institute der komischen Oper und des lyrischen Theaters. Um diese Massen breitet sich in wilder Unordnung eine Unzahl von Concerten, von theils öffentlichen, theils privaten musikalischen Soiréen, deren jede ihr eigenes Publicum hat und gewissermaßen eine Seite des hiesigen Kunstgeschmackes darstellt.

Einen eigenthümlichen Anblick gewähren in dem Zeitraum von Weihnachten bis Ostern gewisse Gebäude oder Mauerwände, welche sich die Pariser Kunstwelt zu den Anzeigen ihrer Gaben auserkoren hat. So bietet unter Anderem die kaiserliche Bibliothek die vollkommenste Musterkarte von künstlerischen Productionen der verschiedensten Art dar, und dem Fremden, welcher sich in möglichst kurzer Zeit eine Uebersicht über die musikalischen und dramatischen Leistungen verschaffen oder einen vorläufigen Einblick in die Richtung des hiesigen Geschmackes thun will, kann man keinen praktischeren Rath geben, als eine halbe Stunde zu opfern und die Masse der Anschläge durchzulesen. Diese Arbeit ist zudem für den mit einiger Beobachtungsgabe ausgestatteten Kunstliebhaber keineswegs uninteressant. Ein Pariser Concert- oder Theaterzettel ist ein getreues Culturbild seiner Heimath und Zeit; denn der Schick, welcher den größeren Lebensformen der Stadt eigenthümlich ist, verräth sich auch in den unbedeutenden Kleinigkeiten. Statt auf verschossenem, weißgrauem Löschpapier, wie es in Deutschland Styl ist, paradiren hier die Ankündigungen in elegantem Costume, wie ihre musikalischen Größen, und lächeln den Vorübergehenden auf gelbem, blauem, rothem Grunde, kurz in allen Farbentönen und Formen verlockend an. Die gewaltige Concurrenz spiegelt sich sogar in der äußeren Erscheinung dieser Programme wieder. Ein Zettel sucht den nächsten zu verdrängen, verdeckt seinen Nachbar oft auf eine unbescheidene Weise; ein dritter legt sich dann wieder über Beide. So ärgerte mich einst ein langer, schmächtiger Anschlag in gemeinem Weiß, der stets die Soiréen für die letzten Quartette Beethoven's frech in Angriff nahm und mit unanständiger Zudringlichkeit den Namen Sattler in den Vordergrund stellte. Täglich, wann ich an der Bibliothek vorüberging, prahlte der Name Sattler vor allen übrigen, und nur der Name Sattler wiederholte sich auf ihm, bald als Caprice, bald als étude brillante oder als Phantasie u. s. w. Um den unangenehmen Eindruck los zu werden, beschloß ich endlich, dem Pianisten Sattler zu willfahren und ein Billet für sein Concert zu lösen, als ein unverhoffter Beistand mich davon abbrachte, auf den ich am Wenigsten gerechnet hatte. Ein ungeheuerer Anschlag, wenigstens volle zwei Meter lang und eins in die Breite, hatte sich eines Tages wie eine riesige Kreuzspinne oberhalb des Pianisten Sattler ausgespannt: „Soirée de J. Wieniawski" las man darauf in zwei Zoll langen Buchstaben. Das wirkte; Hr. Sattler verschwand, die letzten Quartette Beethoven's bekamen wieder Luft; Hr. Wieniawski aber trat nach vollbrachter Mission wieder bescheiden ins Dunkel zurück. Ob er später seine Soirée gegeben, weiß ich nicht; ich kann nur bezeugen, daß bei dieser verhängnißvollen Erscheinung sämmtliche Instrumente der Fabriken Pleyel und Erard in Verstimmung geriethen und erst in ihren normalen Ton gebracht werden konnten, als besagter Anschlag verschwunden war.

Den Deutschen muß ein stolzes Gefühl überkommen, wenn er diesen bunten Schwarm von Anzeigen mustert, denn überall treten auf ihnen heimathliche und wohlbekannte Namen entgegen. Ja, wir Deutsche sind es, welche die Concerte in Paris alimentiren; unsere Classiker und Romantiker von Bach bis Schumann füllen die Säle; sie und zwar vorzugsweise nur sie will man hören. Während in den bildenden Künsten, in der Malerei und Architektur, die Franzosen sich das Primat unter allen Nationen anmaßen: in der Musik beugen sie sich vor uns ohne Widerrede, und die Zeit, da ein beliebter französischer Componist, Dank dem Wirken unserer Hofbühnen, prahlend äußerte, daß drei französische Musiker sämmtliche deutsche Opernhäuser unterhielten, — diese Zeit ist hoffentlich für immer vorüber selbst nach dem Meinen und Urtheilen der heutigen Franzosen.

Die Große Oper und die komische Oper gehören dem nationalen Boden an und treten schon deshalb unter den Formen des musikalischen Lebens in den Vordergrund, da sie der französischen Kunstrichtung einen eigenthümlichen Charakter verleihen. Sie sind das heiß ersehnte Ziel aller jungen Musiker, die in der Regel so früh wie möglich mit dramatischer Composition beginnen. Sobald nur die ersten Elemente überwunden sind, so fängt man schon an, sich auf die Oper zu werfen, natürlich um möglichst bald der Direction eine Partitur anbieten zu können. Das ist leicht erklärbar; denn für den, welcher so glücklich war, mit einigem Erfolge über die Bretter zu gehen, bringt die Musik einen goldenen Boden mit. Deshalb haben die Franzosen weder eine reiche Literatur in der sogenannten absoluten Musik, noch im Kirchenstyl aufzuweisen, und nur in allerneuester Zeit macht sich unter der jüngeren Künstlerschaft ein reges Interesse für die Formen der Symphonie bemerkbar, und die Leistungen auf diesem Felde fangen an, nicht mehr zu den Ausnahmefällen zu gehören.

Dank den geordneten Theaterverhältnissen gewährt in der That die Oper dem Musiker eine Aussicht auf sichere, ja reichliche Lebensexistenz. Allein dies Eldorado wird nicht ohne saueren Schweiß und ohne manche bittere Täuschung errungen. Ist man so glücklich gewesen, den Zutritt zu dem Bureau zu erlangen, hat endlich die Direction wirklich die Partitur angenommen, dann beginnt erst die Zeit der Enttäuschungen und Kämpfe. Der Regel gemäß geht die Beförderung zur Aufführung nach der Anciennität vor sich. Da die Oper alljährlich nicht mehr als eine einzige Neuigkeit geben kann, theils in Folge des eingeführten Geschäftsganges, theils der Kosten wegen, welche die Inscenesetzung allein erfordert; so machen die voranliegenden Partituren eben so viele Jahre aus, als ihre Anzahl beträgt, wofern nicht außerordentliche und einflußreiche Verbindungen bevorzugend einwirken. Doch diese Schwierigkeiten sind glücklich überwunden; die Partitur ist endlich ausgeschrieben, und die Chorproben haben ihren Schneckengang angetreten. Nun aber beginnt die wahre Passionszeit für den unglücklichen Componisten, wofern nicht sein Name centnerschwer in der öffentlichen Meinung wiegt. Bald sind die Par-

tien zu schwer, bald nicht pikant genug; hier werden Zusätze, da Verkürzungen, dort wieder Veränderungen verlangt. Der Tenor beschwert sich, daß seine Stimmlage nicht gehörig bedacht sei; man muß ihn befriedigen. Frl. Marie Sax vermißt in ihrer Partie brillante Effectstellen; rasch müssen Einlagen geschafft werden. Bald ist ein ganzer Chor zu transponiren, bald ein Ensemblesatz umzuarbeiten; hier verlangt man andere Instrumentaleffecte, dort sind die Tänzerinnen mit der Balletmusik unzufrieden. Die häufigen Wiederholungen ermüden Choristen und Sänger; dann werden sie witzig und kritisiren. Und allen diesen Scherereien muß der Componist stets den besten Willen, die gefälligste Langmuth entgegenhalten. Mag ihm auch unter den ätzenden Laugenküssen des Theatercancans die Galle überlaufen: er darf nie die gute Laune verlieren. So verstreichen die Tage unter ermüdender Arbeit steten Aenderns und gewaltigen Gemüthsbewegungen, unter Hoffen und Fürchten, Aerger und Qual.

Eine französische Oper erscheint in einem ganz veränderten Kleide, sobald sie durch das Maschinenwerk der Proben gegangen ist; man kann sagen, daß sich erst während dieser Arbeit das Werk formt und bildet. Das Gebot beständiger Umgestaltung nach Maßgabe willkürlicher Forderungen und zufälliger Mittel hat manche Künstler, unter Anderen Halévy, veranlaßt, vorläufig nur die allgemeinen Contouren des Gesanges und der hervortretenden Partien abzureißen und die Detaildurchführung den Proben zu überlassen. Daher ist die Lebensfrage einer Oper an die Persönlichkeit ihres Schöpfers gebunden. Mit Grund hatte vor einiger Zeit die Direction der Oper die Hinterlassenschaft Halévy's, seine Oper „Noah", abgelehnt. Die Partitur ist zwar fertig geschrieben, aber damit das Werk noch nicht fertig componirt.

Unter dem bei den Gesammtproben anwesenden Personale fällt dem Neuling eine gewisse unheimliche Gestalt auf. Es ist ein kleiner Mann mit verdächtig gewölbtem Rücken; seine Gesichtszüge lassen auf orientalische Abstammung schließen; seine ganze Haltung drückt einen vollständigen Bankerott an dem aus, was der Franzose comme il faut zu nennen pflegt. Diese Erscheinung wird in keiner Probe vermißt; bald schleicht sie auf der Scene umher, bald lugt sie aus dem Parterre hervor. Trotz ihres unscheinbaren Aeußeren muß der Besitzer derselben eine bedeutende Persönlichkeit sein, denn er verhält sich eben so thätig wie die Regisseure, und seine Stimme wird stets berücksichtigt. Jetzt wird ein Satz versucht, der vielleicht schon mehrmals umgearbeitet ward. — So wird es gehen! — ruft der Orchesterdirigent, — ....Meinen Sie nicht Herr David? — Der kleine Mann mit gewölbtem Rücken schüttelt den Kopf. — Kein schlagender Effect! — antwortet er, — da läßt sich Nichts machen! — Das entscheidet; nolens volens muß der Componist die entsetzliche Arbeit des Aenderns noch ein Mal unternehmen, denn Herr David findet es für nöthig. — Eine Sängerin weicht im Vortrage einer Stelle von der herkömmlichen Manier ab und verspricht sich davon eine besondere Wirkung. — Recht schön, äußert Herr David; — aber das ist gegen die Tradition des Theaters; dafür kann ich nicht garantiren. — Die Sängerin zieht vor, zu ändern, als dem Willen Herrn David's zu trotzen. — Aber wer ist denn dieser Herr David? Kein Anderer, als der Chef der gefürchteten Claque, dieser wundervollen ingeniösen Schöpfung des Pariser Speculationsgeistes; der Claque, welche der industrielle Geist unseres Jahrhunderts fast gleichzeitig mit der Dampfkraft hier ins Leben rief und zu einer gewaltigen, alles naturwüchsige Streben darniederdrückenden Macht ausbildete.

Man macht sich in Deutschland in der Regel eine falsche Vorstellung von diesem Institut, da man es mit dem an allen Theatern mehr oder weniger herrschenden Gebrauche in Verbindung stellt, daß Sänger und Componisten, namentlich mittelmäßige Größen oder Anfänger, eine Anzahl von Einlaßkarten an Bekannte vertheilen, um sich dadurch einige Beifallsbezeugungen zu erschmuggeln. Weit gefehlt! — Ueber diese Unschuldsperiode des Theaterschwindels ist man hier schon längst hinaus. Die Pariser Claque ist im Gegentheil eine großartige, in das Theatersystem selbst eingreifende Hervorbringung, eine wahre Schadenversicherungsanstalt für die Direction, welche als solche legalisirt ist und ihre Privilegien hat.

Der Geschäftsgang ist in Kurzem folgender.

Der Chef und Inhaber der Claque, zur Zeit unser Herr David, bezahlt der Direction jährlich eine Summe von 40,000 Francs und bezieht dafür eine beliebige Anzahl von Parterrebillets, die er unter seine Schaar zum Theil vertheilt, zum Theil zu niedrigen Preisen verkauft. Die Glieder dieser edeln Zunft werden meistens aus der Classe verkommener Literaten, armer und junger Künstler, insolventer Theaterfreunde rekrutirt. Bis so weit scheint das Geschäft freilich wenig rentabel; allein Herr David weiß zu rechnen. Zunächst werfen die Gallavorstellungen, etwa wenn eine Neuigkeit gebracht wird, oder der Kaiser die Oper besucht, zu denen die Billets stets vergriffen sind, ein hübsches Sümmchen ab. Das sind jedoch nur die Procente eines Capitales, welches die Steuern der Sänger, Tänzer und Componisten zusammenbringen: Steuern, denen sich Keiner von diesen zu entziehen wagt, welche überdies nach der Taxe des Einkommens geregelt sind. Herr David übt über sämmtliche Mitglieder der Bühne eine grenzenlose Macht aus, gegen welche sich selbst die beliebtesten Größen nicht aufzulehnen wagen. Der Unglückliche, welcher dies versuchen wollte, hüte sich vor Allem, ja ein Mal undisponirt zu sein oder überhaupt einen schwachen Moment zu zeigen. Ein unmäßiger Applaus von Seiten der Claque würde die Folge sein, denn Herr David ist viel zu politisch, als daß er sich auf Zischen oder laute Zeichen des Mißfallens einließe; er weiß, daß das Publicum mit einem lauten Protest gegen unzeitige Beifallsäußerungen stets zur Hand ist.

Des Abends, ungefähr eine Stunde vor der Oeffnung der Casse, versammelt sich die heilige Schaar in der Passage der Oper und zieht dann unter Anführung ihres Meisters und Herrn mit geheimnißvoller Stille nach dem Operuhause, und zwar durch den Separateingang für die Künstler über die Bühne nach dem Parterre. Dort vertheilt noch im nächtlichen Dunkel Herr David seine Truppe mit einem strategischen Blicke, welcher dem größten Feldherrn Ehre machen würde, und ermahnt sie, die bekannten Zeichen wohl zu beachten. Er selbst nimmt mitten im Vordergrunde seinen Platz ein. Jetzt stößt er seinen Stock einige Male auf den Boden und der Sturm des Beifalls bricht los; da legt er seine rechte Hand auf die Schulter seines Nebenmannes: gleich sinken die klatschenden Hände in den Schooß zurück! — Nicht selten ruht in diesen beiden Gesten die Lebensfrage eines hoffnungsvollen Talentes.

Vor ungefähr zwei Jahren hatten die Direction einige moralische Bedenken in dieser Beziehung überkommen, was sehr selten der Fall ist; sie beschloß, der allgemeinen Stimmung nachgebend, die Claque gänzlich zu unterdrücken. Fortan wurden der Rotte Korah nebst ihrem Chef die Thüren der Oper nur unter den Bedingungen geöffnet, wie jedem anderen Theaterbesucher, d. h. gegen die gewöhnliche Bezahlung. Was geschah? Das Publicum, längst entwöhnt, seine Eindrücke und

Urtheile durch Händeklatschen kund zu geben, war höchst sparsam mit Beifallsbezeugungen; die Sänger und Tänzer wurden unmuthig. Dennoch blieb man standhaft; man hoffte auf die Macht der Gewohnheit. Da begab es sich, daß der Kaiser in die Oper kam, dessen Eintritt in die Loge zu begrüßen ebenfalls zu den Functionen des Herrn David gehörte. Dies Mal aber regte sich keine Hand, und — am nächsten Tage war die Claque nebst ihrem Anführer wieder in ihre alten Rechte eingesetzt.

Geld ist die Losung in Paris. Für Geld setzt man hier willig die Ehre ein, und mit einem runden Capital besitzt man sogar alle Mittel und Talente, um ein großer Sänger zu sein. Das beweist aufs Schlagendste folgende Begebenheit, die sich im Januar des verflossenen Winters hier zutrug.

Ein gewisser Speculant hatte durch glückliches Börsenspiel sich ein schönes Vermögen erworben. Da fand er eines Tages, daß in ihm ein großer Sänger, zum Mindesten ein zweiter Rubini stecke. — „Ich habe eine schöne Stimme, denn man klatscht, wenn ich in den Salons singe; mein Aeußeres ist ebenfalls nicht zu verachten, denn das sagen mir die Damen; bis jetzt kennt mich nur die Börse, fortan soll mich die Bühne kennen" — so reflectirte Hr. Giovanni. Dies nämlich ist der Theatername dieses glücklichen Günstlings Merkurs. — Gedacht, gethan. — Er geht zum Director der komischen Oper, denn man debutirt nie zuerst an der kaiserlichen Akademie der Musik, selbst wenn man Millionär ist, und bittet ihn um eine Rolle. — Auf welchem Theater sind Sie zuletzt aufgetreten? — fragt der Director. Hr. Giovanni erklärt ihm, daß er der komischen Oper den Triumph gewähren wolle, seinen Ruhm zu begründen; er gehöre übrigens nicht zu Denen, welche durch ihre Talente ihr Glück machen wollten, dies habe er schon gethan; es sei ihm nur um die Ehre und das Kunstinteresse allein zu thun. — Das wirkte; der Director weiß jetzt, woran er ist. — Gut, sagt er, Sie sollen auftreten, ich habe eine Rolle für Sie; allein unter einer Bedingung. — Und diese wäre? — Sie sehen, fährt der Director fort, ich setze bei Ihrem Debut meinen Ruf auf das Spiel. Wenn das Publicum Sie auspfeifen sollte, so würden mir daraus Unannehmlichkeiten und pecuniärer Schaden erwachsen. Ich kann mich nur dann entschließen, von der Regel meines Theaters abzuweichen, wenn Sie mich im Voraus mit einer Summe von 40,000 Francs schadlos halten. — Nichts mehr als billig! ruft der reiche Kunstjünger aus, dem die Lorbeeren vor den Augen tanzen. Er zählt die verlangte Summe auf und erhält das Versprechen, binnen Kurzem mit einer passenden Rolle betraut zu werden. Ein Tag nach dem andern verstreicht, aber die ersehnte Rolle erscheint nicht. Hr. Giovanni wendet sich mehrmals an den Director und wird stets auf die nächste Zukunft vertröstet. Da reißt ihm endlich die Geduld; er fordert energisch die Waare, welche er bereits bezahlt hat. — Es sei für jetzt unmöglich, heißt es. — Aber mein Geld? — Mit einem Worte, die Rolle war unmöglich und eben so das Geld; Hr. Giovanni war geprellt, denn der Director erklärte sich für insolvent. — Ein reicher Mann verliert jedoch den Muth so leicht nicht. Hr. Giovanni wanderte jetzt zum Director des lyrischen Theaters. Dasselbe Ansuchen und dieselbe Antwort; nur daß sich das lyrische Theater mit 30,000 Francs bescheiden begnügte und Wort hielt. Hr. Giovanni hatte jetzt das ersehnte Ziel erreicht; er bekam die Rolle des Joseph in der gleichnamigen Oper von Méhul. Die Journale haben ihn glimpflich behandelt, ja zum Theil gelobt; ein Beweis, daß die 70,000 Francs noch bei Weitem nicht hingereicht haben, die Kosten seines ersten Debuts zu decken.

Ganz ihrer Tradition entgegen, hatte die Große Oper in dieser Saison zwei neue größere Werke gebracht: „Alceste" und die „Königin von Saba". Die Erste erschien in dem einfachen Gewande einer griechischen Antike und erlebte 17 Vorstellungen bei stets gefülltem Hause nebst dem glänzenden Triumphe, daß während der vier ersten Vorstellungen die ganze Tempelscene im ersten Acte wiederholt werden mußte. „Die Königin von Saba" hingegen prangte in der üppigen Pracht eines orientalischen Hofstaates, lahmte aber dessenungeachtet schon nach der dritten Aufführung. Für die hiesigen Kritiker war indeß diese Oper ein gefundener Bissen, um so mehr, als sich das Publicum schon bei der ersten Aufführung sehr kühl verhielt. Gleich hungerigen Wölfen stürzte die Schaar der Schreier, Hrn. Scudo an der Spitze, über die arme Königin her, sie jämmerlich zerreißend und an der Wehrlosen ihren vertrockneten Witz auslassend. Freilich ist die „Königin von Saba" ein verfehltes Werk, enthält jedoch immerhin noch ein größeres Quantum von schönen Momenten, als ein ganzer Jahrgang Pariser Feuilletonweisheit an gesundem Menschenverstande aufweist. Gounod ist wenigstens ein strebsamer Künstler, der, gleich Berlioz, der Routine den Krieg erklärt hat, und das können dem „Zukunftsmusiker" Scudo und Consorten nimmer verzeihen. Gounod ist in den Fehler vieler seiner Kunstgenossen verfallen, welcher vielleicht am Besten die heutigen Tages so häufig wiederkehrende Erscheinung mißlungener Werke bei außergewöhnlicher Begabung erklärt: er versucht Saiten anzuschlagen, für die seine Kräfte nicht auslangen. Sein „Ulysses", seine „Sappho" sind in manchem Betrachte meisterhafte Werke zu nennen. Warum hielt er sich nicht in dem kleineren Rahmen, welchen das lyrische Drama im engeren Sinn vorschreibt? Schon seine erste große Oper, der „Faust", deckt unverhältnißmäßige Schwächen in höherer dramatischer Gestaltung auf; die „Königin von Saba" hat sein Unvermögen für diese Gattung vollständig dargethan. Gounod trägt indeß das Zeug zu mancher schönen Schöpfung in sich, wofern er sich einer strengen Selbstprüfung unterwirft; eine solche der Pariser Musikkritik anrathen, hieße ihr Nichtsein verlangen.

Die Vorstellungen der Großen Oper genießen einen Ruf in Europa, dem sie nicht vollständig entsprechen. Sie stehen an Pracht der Ausstattung denen der kaiserlichen Oper in Petersburg nach und werden in Hinsicht musikalischer Ausführung von den Leistungen der größeren Theater in Deutschland, namentlich in Dresden und Berlin, bei Weitem übertroffen. Das Orchester ist zahlreich und gut zusammengesetzt, allein es fehlt an einem gediegenen Dirigenten, und selbst ein solcher würde bei dem verwickelten Mechanismus der Administration mannichfache Hemmungen erfahren. Sehr empfindlich berührt vor Allem der Mangel an fein gebildetem musikalischen Gehör; die Sänger, ja selbst das Orchester, lassen sich mitunter widerliche Verstöße gegen die Reinheit des Tones zu Schulden kommen, und die Chöre detoniren häufig auf eine entsetzliche Weise. Insbesondere sind die Vorstellungen oft wiederkehrender Opern, wie des „Tell", der „Hugenotten", manchmal wahre Marterproben für Ohren, welche den Unterschied eines halben und ganzen Tones zu fassen vermögen. Dank der Einführung des elektrischen Metronoms ist es jetzt dahin gebracht worden, daß das Zusammenwirken getrennter Massen mit einer Präcision geschieht, von der man früher keine Ahnung hatte.

Auch die Besetzung der Oper Seitens des Personales genügt keineswegs den Erwartungen, welche man gewöhnlich nach Paris mitzubringen pflegt. Mit Ausnahme sehr weniger Kräfte beweist der Gesang, welchen man hier gewöhnlich hört, daß in der unmittelbaren Nähe des einst so berühmten Conservatoriums die edle Singkunst auf derselben Stufe des Verfalls steht, wie überall. Die Direction war indeß so glücklich gewesen, für die Wintersaison Madame Viardot zu gewinnen und hatte damit das Deficit ihrer Mittel glänzend gedeckt. Madame Viardot ist eine von jenen Erscheinungen, welche die Kunstgeschichte nur selten vorführt, eine hohe, edle Künstlernatur, die selbst unbedeutende, ja frivole Partien, wie die Rolle der Favoritin, mit dem Hauche idealer Verklärung zu adeln versteht. Ihre Wiedergabe der Alceste ist eine Schöpfung, in der sie schwerlich erreicht, sicher aber nie übertroffen wurde; eine Schöpfung, welche ihren Namen und Ruhm für alle Zeiten an den Gluck's knüpft. Die Leistungen der Madame Viardot waren aber auch der einzige Gewinn, den uns im Winter die Oper brachte. Möchten die Umstände es fügen, daß die Künstlerin, welche ihrem Geschmacke und ihrer Kunstrichtung nach unserer deutschen Schule angehört, ihre Gebilde des Orpheus und der Alceste einem deutschen Publicum vorführen dürfte; das gäbe zugleich die beste Widerlegung der Kritik, welche die HH. Marx und Jahn über Gluck gefällt haben.

Eine neue Oper im königl. Opernhause zu Berlin.

Die neue vieractige große Oper mit Ballet von dem Hofcapellmeister Hrn. Jean Bott in Meiningen ist denn endlich bei uns am 11. April im königl. Opernhause in Scene gegangen; sie heißt: „Aktäa oder das Mädchen von Korinth". Der unter uns lebende talentvolle Schriftsteller Julius Rodenberg hat den Text dazu geschrieben. Das Sujet hat Interesse, obgleich es in dieser Form nicht zu reich an wirklich dramatischen Situationen und Charakteren ist. Die Handlung ist der römischen Kaiserzeit entnommen und spielt ums Jahr 68 n. Chr. Der junge Dichter war noch Student, als er den Text zu dieser Oper schrieb. Mithin wollen wir die kritische Sonde auch nicht zu stark gebrauchen und Nachsicht üben. Daß der Kaiser Nero ein grausamer, blutdürstiger, heidnischer Tyrann war, wissen wir aus der Geschichte; der Nero des Hrn. Rodenberg aber ist ein blasirter Geck, ein sinnverstrickender Wollüstling, der in seiner kraft- und machtlosen Zeichnung als Spielball der Poppäa Sabina dient, die mit allen möglichen, unnatürlichen Liebesintriguen die Eifersucht des Kaisers anfacht, um durch solche blödsinnige Manipulationen desto eher die Frau dieses Schattenkaisers zu werden. Aktäa, die korinthische Bürgerstochter, welche ihren Verlobten, den griechischen Piraten Agenor, am Strande zu einer Liebesaventure erwartet, entbrennt auch urplötzlich über- und unnatürlich in Liebe zu dem wollüstigen Nero. Dieser erschlägt den Verlobten, und Aktäa geht nach Rom, um den Kaiser zu ermorden, nicht, weil er ihren Bräutigam ermordet, sondern weil Nero nicht sie, sondern Sabina als Kaiserin heimführt. Unterdessen war Aktäa Christin geworden, kann aber aus alter Zuneigung zu dem Kaiser ihren Vorsatz, denselben zu ermorden, nicht ausführen. Im dritten Act tritt ebenfalls urplötzlich der nur scheinbar erschlagene Agenor wieder als bekehrter Christ auf. Vereint mit seiner Verlobten wollen sie den Jacobus, den Aeltesten der Christgemeinde in Rom von seinen Fesseln im goldenen Hause des Nero befreien, vom Feuertode erretten und dafür den Nero ermorden. In Rom angekommen nimmt Aktäa jedoch gemüthlich Theil an den Vermählungsfeierlichkeiten Neros mit Sabina. Von ihrem Vorsatz, die Ermordung des treulosen Kaisers zu bewirken, wird sie durch Agenors christliche Vorstellungen und Principien zurückgeführt. Ohne Vorbereitung wird ein Aufstand gegen den wollüstigen Kaiser motivirt und hingezaubert. Aktäa ist wieder die Führerin der Aufständischen und vermag zwar selbst nicht, Nero den Todesstoß zu geben, bleibt aber indirect immerhin die Ursache, daß er von der wilden, heidnischen Rotte ermordet wird. Die schwierigste Charakterzeichnung ist die der Aktäa. Auf einer höchst gefährlichen Stelle in der Welt stehend, verfällt sie durch eine Grille des Zufalls, um die Scylla einer öffentlichen Verdammung zu vermeiden, in eine noch gefährlichere Charybdis, in der sie, vom christlichen Standpunct aus moralisch untergeht. Uebrigens aber sind, streng psychologisch genommen, hinlänglich Motive vorhanden, es begreiflich und nothwendig zu finden, daß eben ihre überirdische, unnatürliche Liebe zum treulosen Kaiser, die schon beinahe den Charakter einer fixen Idee annimmt, ihren Widerwillen andererseits gegen einen Menschen, den sie für einen treulosen Betrüger hält, noch erhöhen konnte. Dieser, wie die meisten übrigen Charaktere der Oper sind in ihrer Complicität ohne tiefere Wahrheit und Innerlichkeit. Das unmotivirte Auftreten des christlichen Elementes, die Vorführung der christlichen Gemeinde in der Auffassung des Dichters wirkt eher hemmend als fördernd für die Handlung, da das christliche Princip ohne Moral und Nutzanwendung nur als Staffage ausgebeutet wird. Nach Abzug aller dieser Mängel fesselt die Rodenberg'sche Dichtung durch ihre blühende, gewählte Sprache und durch den häufigen Scenenwechsel mit stets veränderten Situationen; und so hätten wir wohl gewünscht, daß dieser Opernrichtung eine würdigere, musikalisch-dramatisch wirksamere Interpretation zu Theil geworden wäre.

Ohne Ouverture beginnt diese Oper mit einer kleinen mysteriösen Introduction. Während dreier Stunden wechselt die Oper monoton mit Märschen, lieder-, tanz-, und coupletartigen Musikstücken im Style aller modernen und bekannten Gelegenheitscomponisten ab. Der wirklich große dramatische Opernstyl ist, einzelne kleine Anläufe ausgenommen, stets geistreich vermieden worden. Auch solche Musik kann einem zahmen Publicum pur sang gefallen und es günstig stimmen, wie dies auch hier der Fall war. Im Allgemeinen versteht Jean Bott routinirt, aber nicht effectvoll zu schreiben und Charaktere dramatisch zu zeichnen, wie sie ein Nero, eine Aktäa und Sabina mit den präcisesten Färbungen und Nüancen verlangt. Präcision und Charakterzeichnung ist eben bei Hrn. Bott nicht zu suchen, sie setzen ernste Studien voraus. Er macht es, wie gewisse Leute, welche zu sich selbst sagen: „Streng genommen brauche ich dem Kellner gar nichts zu geben, warum soll ich ihm $^1/_6$ Thaler schenken?" Man erlasse uns, aus Schonung und Achtung für den Componisten, näher auf Einzelheiten seines Werkes einzugehen. Dasselbe ist nicht ohne interessante Einzelheiten, aber im großen Ganzen quält und schleppt sich die Musik langathmig alle vier Acte ohne rhythmische Abwechselung monoton und mit hundertfachen Schlüssen von der Tonica zur Dominante hindurch. Daß er mitunter à la Wagner mit Umgehung des Recitativs, aber nicht im Geiste dieses genialen Tonsetzers, aphoristische Reminiscenzen giebt, können wir in dieser Weise nur mißbilligen. Man sieht und hört es der

Bott'schen Musik an, daß er Alles was er weiß, mit ihr ausplaudert und oft da, wo es nicht hingehört. Dies ist eben keine Tugend. Wo es dagegen einschlagen könnte und sollte, da giebt es bei seiner Kunstindividualität keinen Schlag, keinen Knall; und wo man umgekehrt gar keinen Effect der Theorie und Entwickelung nach erwartet, platzt mit einem Male eine Bombe, Schaden anrichtend. Seine Arien, Gesänge und Chöre, selbst der Chor, der nach Spontini'schem Muster zum Ballet gesungen wird, haben einen zu unbestimmten, weichlichen und farblosen Charakter. Viele seiner Melodien paßten zu jedem andern Texte ebenfalls. Wie undankbar und angreifend, fast kaum von den wenigsten Sängerinnen ausführbar, hat Hr. Bott die einzelnen Hauptrollen geschrieben. Von der Aktäa, durch Frau Harriers-Wippern mustergültig durchgeführt, verlangt er geradezu Unmenschliches. Schon diese Partie, soll sie keine Aenderung erfahren, macht es unmöglich, daß die Oper hier auf dem Repertoire bleiben und anderweitig festen Fuß fassen kann. Die Wiederholung der Oper am 13. mußte deshalb auch unterbleiben, weil Frau Harriers-Wippern erkrankt war. Mehr oder weniger undankbar sind die Partien des Nero (Hr. Betz), der Sabina (Frl. de Ahna), des Agenor (Hr. Formes), des Priesters (Hr. Fricke), der anderen kleinen Rollen gar nicht zu gedenken, geschrieben. Die genannten Rollen wurden dessenungeachtet von sämmtlichen Darstellern ausgezeichnet zur Geltung gebracht. Dies erkannte denn auch das Publicum oft beifällig an. Der Componist, welcher seine Oper selbst dirigirte, ward, wie das sonst üblich, wenn ein neues Werk nur einigermaßen gefällt, nicht gerufen. Gegen diese Capellmeister-Opernneuigkeit ist die vor zwei Jahren zum ersten Male aufgeführte Oper „Christine" des Grafen Redern eine Meisteroper, wenn man den Standpunct festhält, daß ein Kunstdilettant sie geschrieben.

Schließlich fragen wir nun wiederholentlich: „Wie ist es möglich, daß ein solch schwaches Werk im königl. Opernhause zu Berlin zur Aufführung kommen konnte?" — Einfach deshalb, weil das kunstverständige Urtheil unserer Capellmeister bei solchen außerordentlichen Gelegenheiten nicht eingeholt wird; denn alle zwei Jahre eine neue Oper im königl. Opernhause der preußischen Metropole ist an und für sich unter bewandten Umständen schon ein großes Ereigniß, mag nebenbei Viel oder Wenig daran sein. Alle weiteren Schlußfolgerungen seien mit dem Mantel der Liebe zugedeckt, und so schließen wir diesen Artikel mit des großen Shakespeare Worten: „Meine Musik sollst Du hinfür unausgesetzt vernehmen, und all meine Worte sind Deinen Ohren Musik. Ende gut, Alles gut!"

Th. Rode.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. (Zweite und dritte Hauptprüfung im Conservatorium der Musik.) Die zweite öffentliche Prüfung am 9. April brachte Vorträge auf dem Pianoforte, der Violine und dem Violoncell, Solo- und Chorgesang sowie eine Compositionsleistung. Hr. Emil Hegar aus Basel leistete in der Wiedergabe des ersten Satzes von B. Molique's Violoncellconcert ganz Vorzügliches; mit Reinheit des Tones und tüchtiger Technik verbindet er die Fähigkeit zu verständiger Auffassung. Nur mittelmäßig war die Leistung des Hrn. Franz Stockhausen aus Colmar im Vortrage des Cmoll-Concertes (erster Satz) von Beethoven; denn er ist ohne Frage einer so schwierigen Aufgabe noch nicht vollständig gewachsen, mochte vielleicht auch in hohem Grade befangen sein. Frl. Doris Böhme aus Dresden und Frl. Nanette Müller aus Luzern zeigten, Erstere im Edur-Concert von Moscheles, Letztere im ersten Satze des Fmoll-Concertes von Bennett, eine löbliche Technik. Die beiden glänzendsten Leistungen dieses Abends aber waren ohne Zweifel die des Frl. Madeline Schiller aus London (zweiter und dritter Satz des Chopin'schen Fmoll-Concerts) und die des Hrn. August Wilhelmj aus Wiesbaden (Concert pathétique von Ernst). Erstere trat bereits im 14. diesjährigen Gewandhausconcerte mit glänzendem Erfolge auf; Hr. Wilhelmj ist ein Violinist mit sauberem Tone, tüchtiger Technik und schwungvollem Vortrage. Den Schluß der Aufführung bildete Mendelssohn's Hymne „Hör' mein Bitten" für Solosopran mit Chor. Während dieser genügend zur Ausführung kam, konnte die Solosängerin, Frl. Johanna Klingenberg aus Görlitz, da dieselbe erst seit einem halben Jahre am Conservatorium studirt und die Stimme bei der großen Jugendlichkeit der Sängerin sich noch nicht entwickelt hat, ihrer Aufgabe nicht gerecht werden; doch trat das Streben nach höherem Verständniß unverkennbar hervor. Der als Componist debutirende Hr. Carl Munzinger aus Olten in der Schweiz bewies mit seinem Salve Regina für Chor und Orchester die gute Schule, in der er seine Studien gemacht; und wenn auch das Werk von Selbständigkeit noch nicht Zeugniß ablegte, so verdient doch die gehobene Stimmung, in der es gehalten, gewürdigt zu werden. — Die dritte Prüfung fand am 12. d. Mts. statt und wurde eröffnet mit dem Vortrage des Beethoven'schen Pianoforteconcertes Gdur (erster Satz) von Hrn. Dr. Oskar Paul aus Markersdorf bei Görlitz. War die Leistung desselben auch keine hervorstechende, so muß sie doch immer eine anerkennenswerthe genannt werden, wenn man in Erwägung zieht, daß der Schwerpunkt des Könnens dieses jungen Gelehrten auf musikwissenschaftlichem Gebiete zu suchen ist. Hr. v. Maszkowski aus Lemberg befriedigte bei der Wiedergabe des ersten Satzes von Beethoven's Violinconcert vorzugsweise nach der technischen Seite. Die drei Phantasiestücke für Pianoforte, componirt und vorgetragen von Hrn. Edward Hagerup Grieg aus Bergen, erfreuten sich eines lebhaften und wohlverdienten Beifalls. Die vollendetste Production war aber entschieden die des Hrn. Edward Dannreuther aus Cincinnati im Vortrage des zweiten und dritten Satzes aus dem Fmoll-Concert von Chopin und einer „Serenade" eigener Composition, eine Bezeichnung, die wir übrigens für dieses Werk nicht recht passend fanden. Hr. Dannreuther hat bereits die Sphäre des Schülers überschritten, seine Technik ist brillant, sein Anschlag fest und sicher. Fast auf gleicher Höhe erwies sich Hr. Paul David im Violinconcert Edur (zweiter und dritter Satz) von F. David; kräftiger, gesangvoller Ton, Beherrschung der technischen Schwierigkeiten und durchgeistigte Auffassung kennzeichneten sein Spiel. Befriedigend waren die Leistungen der Frls. Friederike Hertwig aus Greiz und Mary Elizabeth Walton aus London (Hommage à Haendel, Duo für zwei Pianoforte von Moscheles) und des Frl. Josephine Crull aus Rostock (Emoll-Concert, zweiter und dritter Satz, von Chopin); nur ließ die Letztgenannte in Bezug auf Correctheit des Spieles zuweilen zu wünschen übrig.

K. Leipzig. Nachdem zur vorjährigen großen Charfreitags-Aufführung dem Publicum Mendelssohn's „Paulus" vorgeführt worden war, hörten wir dies Mal wiederum Joh. Seb. Bach's erhabene Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus; jenes aus fast hundertjährigem Todesschlummer wiedererstandene Riesenwerk deutsch-protestantischer Tonkunst, das auch bei seiner diesmaligen Aufführung seine in den größten Dimensionen sich ausbreitende Wirkung aufs Neue bethätigte. Wenn im einzelnen, was namentlich Chorleistungen und die Damensoli betrifft, auch mancherlei zu wünschen übrig blieb, so können wir doch der Ausführung im Großen und Ganzen nur Gutes nachreden. Die Partie des Evangelisten in den Händen Hrn. Schneider's aus Wiesbaden verdient eine Meisterleistung genannt zu werden,

ausgezeichnet durch wohlthuendste Sicherheit, Wohllaut einer klangbeseelten Tenorstimme, liebevolle Hingabe an die große Aufgabe und ächt künstlerisch-verständige Lösung derselben. Die Christus-Partie hatte ebenfalls, wie bei den meisten früheren Aufführungen dieses Werkes, einen künstlerisch würdigen Vertreter in der Person des Hrn. Director Behr aus Bremen. Meist genügend, doch nur in einzelnen Momenten wirklich befriedigend waren die Sopran- und Altsoli, durch die Frls. Hauschteck und Lessiak vertreten. Im Allgemeinen jedoch ist die Leistung der Letzteren als die bessere hervorzuheben. Die kleineren Basspartien, z. B. des Judas und Petrus wurden von Hrn. Gitt vom hiesigen Stadttheater recht wacker gesungen. Den Chören war hier und da mehr Präcision und Geschlossenheit, so auch größerer Nuancenreichthum und Energie des Vortrags zu wünschen; doch dürfen wir der Leistungen auch nach dieser Seite im Allgemeinen anerkennend gedenken. Die Choräle insonderheit, jene wuchtigen Ruhepunkte, in welchen der Meister die culminirende Gesammtstimmung der episodisch dramatischen Entwickelung der Handlung fixirt, waren von weihevoller Stimmung getragen und übten eine große Wirkung. Die Orgelpartie wurde mit bekannter Tüchtigkeit von Hrn. Musik-Dir. Richter, die Instrumentalsoli von Mitgliedern unseres Gewandhausorchesters in vorzüglicher Weise ausgeführt; namentlich müssen wir zum Schlusse des Violinsolos gedenken, welches von Hrn. Concert-M. David mit so inniger Hingabe vorgetragen wurde, daß wir uns nicht entsinnen, es früher von ihm jemals so schön gehört zu haben. Die Direction befand sich in den Händen des Hrn. Capell-M. Reinecke.

Paris. Am Charfreitag fand im Cirque Napoléon ein geistliches Concert unter der Leitung des Hrn. Pasdeloup statt. Was in Paris ein geistliches Concert besagt, wird folgendes Programm erklären: 1) Symphonie pastorale von Beethoven; 2) Requiem von Mozart; 3) Hymne von Haydn (Gotterhalt den Kaiser) für Streichinstrumente; 4) die fälschlich dem Stradella zugeschriebene Arie Pietà; 5) aus dem Stabat mater von Rossini: Introduction, Duo, Pro peccatis; Inflammatus; 6) Präludium von Bach, arrangirt von Gounod. Die Soli im Requiem und Stabat mater wurden ausgeführt von den Damen Trebelli, Marie Sax und den HH. Cazaux und Peschard. Frl. Trebelli sang die Arie von Stradella ausprachtlos und mit großer Empfindung; sie besitzt eine schöne und gut gebildete Stimme und — was bei einer Italienerin besonders hervorzuheben ist — vermeidet alle Effecthascherei vermittelst des beliebten Vibrato. Frl. Sax hatte eine schöne Toilette gemacht. — Die Ausführung im Allgemeinen war mit Ausnahme der Hymne von Haydn, welche wiederholt werden mußte, sehr mittelmäßig, woran vielleicht das Unwohlsein des Dirigenten viel Schuld haben mochte. Der Circus war wie gewöhnlich überfüllt, und zahlreiche Blousen auf den obersten Plätzen bewiesen, wie sehr die arbeitende Klasse für musikalische Genüsse empfänglich ist. — An demselben Abend wurde im Saale des Conservatoriums ebenfalls ein geistliches Concert gegeben, man führte dort vor die C moll-Symphonie von Beethoven; Cujus animam aus dem Stabat mater von Rossini; einige Theile des Davide penitente von Mozart, die Leonoren-Ouvertüre von Beethoven, Arie mit Chor aus „Samson" und die Ouvertüre zur „Euryanthe" von Weber.

E. G.

Berlin. Am 7. April gab Hr. Eduard Reményi ein eigenes, sehr besuchtes Concert im Saale der Singakademie. Der Concertgeber spielte mit den HH. Rehfeld, Kahlé und Espenhahn Beethoven's schwieriges und geniales Quartett Op. 59 Nr. 1 F dur und allein die von ihm componirte Phantasie über Motive aus den „Hugenotten", die E dur-Romanze aus dem Clavierconcert (E moll) von Chopin, transscribirt vom Concertgeber, Tempo di Bourré und Double für Violine allein von J. S. Bach und zwei ungarische Nationalweisen eigener Composition. Hr. Reményi darf unstreitig den ersten und bedeutendsten Violinvirtuosen der Gegenwart beigezählt werden. Ohne all die verschiedenartigen technischen und mechanischen Schwierigkeiten dieses Instrumentes hier namhaft zu machen, erhöht noch durch die blendend strahlenden Acquisitionen unserer so bravourgesegneten Zeit, sei erwähnt, daß er dieselben nicht nur tadellos zu überwinden verstehe, sondern auch bemüht ist, ihre Summe durch eigene, interessante Combinationen zu vergrößern. Diese Technik haben Viele mit ihm gemein; aber den seelenvollen, unnachahmlichen Gesang seiner Geigenmelodie, das singend-spielende Portamento in der Verbindung seiner Töne, welches in gleichem Grade das Gesangs- und Gefühlsleben zu schildern vermag, hat er allein. In seiner Cantilene liegt eine gefühlsglühende Mannichfaltigkeit, poetische Subjectivität und wallende Begeisterung. Deshalb findet auch dieses Spiel den Weg zum Innern, rührt und erhebt. Nach dieser Richtung hin giebt er nur vollendet Schönes; denn als Naturmensch hat er der Natur ihre Laute abgelauscht, und so singt, spielt und malt er mit siegender Gewalt die süßesten Liebeslieder, wie die leisesten Gebete. Wenn aber sein flammglühender, hochbeschwingter Bogen zur Leidenschaft angefacht, die großen, orkanartigen Elemente kraftsprühend musikalisch zu schildern und durchzumusiciren bestrebt ist, dann suchten wir häufig vergebens bei ihm nach einer durchgeistigten Kunstproduction. In diesem Stadium, in diesem subjectiven, leidenschaftlich wilden Freudenjubel ist die Wirkung seines Spieles naturalistisch, und die so parfumirte Musik kann in der Brust des Hörers nicht zünden und kein magisches Band zwischen Beiden knüpfen. Als Solo- und Quartettspieler gleich groß, fand sein Spiel beim Auditorium den rauschendsten Beifall, verbunden mit mehrfachem Hervorruf. Bewährt Hr. Reményi auch gerade kein hervorragendes Compositionstalent, so versteht er es doch, aus Vorhandenem Das für sich zurecht zu legen, was, ohne Mannichfaltigkeit in der Darstellung zu haben, eine Association des Seelen- und Außenlebens herbeiführen kann. Könnte dieser Virtuose seiner Leidenschaftlichkeit und seinen Kraftexperimenten mitunter Zügel anlegen — denn mit der Zartheit und Lieblichkeit allein, obwol sie allerdings wesentliche Eigenschaften des vollendet Schönen sind, ist es beim Violinspiel nicht abgethan —, so stände er im Zenith seiner Kunst. Hoffentlich wird Hr. Reményi, welcher stets, auch bei Hofe, in ungarischer Nationaltracht spielt, uns noch Gelegenheit geben, seine Virtuosität in anderen Compositionen bewundern zu können. Außer dem letzten Satz, erhielt das Beethoven'sche Quartett durch die vier Spieler eine vorzügliche Interpretation. Frl. Anna Reiß, die überall aushelfende Sängerin, unterstützte das Concert durch ihr nicht unbedeutendes Gesangstalent, indem sie heut mehr wie sonst durch den Vortrag der Desdemona-Arie aus „Othello" excellirte. Eine Serenade von Gounod und Margaton va à l'eau, französisch von ihr gesungen, litt mitunter an Intonationsunsicherheit. Frl. Gärtner aus Coburg trug eine ungarische Rhapsodie von Liszt correct und technisch sicher vor. Die Declamation des Heine'schen Gedichtes „Die Wallfahrt nach Kevlar" hatte Frl. Clara Truhn übernommen. Th. Rode.

Altenburg. Die Saison ist geschlossen, und es dürfte am Platze sein, einen Rückblick auf dieselbe zu werfen, um ihre Resultate zusammenzufassen und die hiesigen Musikverhältnisse überhaupt einer kurzen Betrachtung zu unterziehen. Abgesehen von den Aufführungen der von Dr. W. Stade begründeten und geleiteten Singakademie, nehmen die alljährlichen Abonnementconcerte im Saale der „Concordia" und das Concert zum Besten des Wittwen- und Pensionsfonds der herzogl. Hof- und Militaircapelle die erste Stelle unter den musikalischen Darbietungen hier ein. Die Direction der Abonnementconcerte befand sich bisher abwechselnd in den Händen der HH. Stadtmusik-Dir. C. G. Müller und Hofcapell-M. Ernst Toller; doch ist Jener nach dem ersten Concerte der eben beendeten Saison wegen vorgerückten Alters gänzlich zurückgetreten. Was die Programme der vier Abonnement- und des Pensionsfonds-Concertes betrifft, so begegnen wir in denselben folgenden Orchesterwerken: den Symphonien C moll und A dur von Beethoven, A moll von Mendelssohn, B dur von Gade und F dur von C. G. Müller; den Ouverturen zum „Wasserträger", „Ferdinand Cortez", „Beherrscher der Geister", „Rosamunde" und „Die Königseiche" von Friedr. Schneider. Weiterhin Beethoven's Octett für Blaseinstrumente und einen Hymnus für Männerchor und Orchester von W. Stade anführend, wirkten als Solisten in diesen Concerten: Frl. Emilie Antonini aus London (Arie von Mozart, Cavatine von Bellini), Frl. Rosa Voigt aus Weimar (Recitativ und Arie von Mozart, Cavatine von Rossini und zwei F. Schubert'sche Lieder), Frl. Emmy Hauschteck aus Berlin (Ah perfido-Arie von Beethoven, Romanze von Halevy, Lieder von R. Franz und Wichmann im dritten, Arien von Weber und Mendelssohn sowie Lieder von Letzterem und F. Schubert im vierten Concerte), Hr. Carl Toller (zwei Lieder, „Der verlassene Sänger" und „So laß mich sitzen ohne Ende", von W. Stade); Hr. Ch. Davidoff aus Leipzig (Andante und Rondo eigener Composition, Phantasie von Servais), Hr. Concert-M. David (D moll-Concert und Variationen über ein russisches Lied, Beides eigener Composition), Frl. Louise Hauffe aus Leipzig (Beethoven's G dur-Concert Op. 58 und Mendelssohn's Variations sérieuses), Hr. Dr. Stade (Mozart's Clavierconcert C dur). Diese Programmwiedergabe bezeugt besser, als jede Auseinandersetzung, die ehrenwerthe musikalische Richtung und Gesinnung; aber ein Streben nach Vorwärts ist freilich nicht ersichtlich, und es wäre wol wünschenswerth, daß auch die musikalische Fortentwickelung nicht ganz unbeachtet gelassen würde. — Einen schönen Genuß gewährte die von Concert-M. Stade und seiner Singakademie, unterstützt von Prof. Oswald Marbach aus Leipzig, am 1. Februar vorgeführte Sophokleische „Antigone" mit Mendelssohn's Musik. Ein weiteres Concert desselben Gesangvereines am 15. März brachte, nebst dem Hummel'schen Septett

D moll, Arien und Chöre von Palestrina, Durante, S. und M. Bach, Graun, C. A. Reichardt (Ave Maria) und W. Stade (zwei geistliche Lieder, „Wenn Alle untreu werden" und „Wenn ich nur ihn habe"). R. R.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Wie wir aus sicherster Quelle berichten können, befindet sich Liszt in Rom und hat dasselbe auch im Laufe dieses Winters nicht verlassen.

Frau Jauner-Krall gastirt an der Friedrich-Wilhelmstadt zu Berlin mit glänzendem Erfolge; nicht sonderlich glücklich war Hr. Fr. Young bei seinem Gastspiele am dortigen Opernhause.

Frau Sophie Pflughaupt spielte bei einem Hofconcert zu Berlin am 24. v. Mts. Liszt's Hernani-Phantasie und Präludium von Bach.

Frau Dustmann-Meyer wird in Aachen erwartet, wo sie im Theater auftreten wird.

Tichatschek feierte am Hamburger Stadttheater, jetzt unter Leitung des Director Hermann, besonders im „Rienzi" (zwei Mal) und „Tannhäuser" glänzende Triumphe.

Frau v. Bronsart, Jean Becker und Ch. Davidoff concertiren einzeln und gemeinschaftlich zu Petersburg mit dem reichsten Erfolge; die beiden Ersteren spielten wiederholt am kaiserlichen Hofe.

Clara Schumann hat in Paris dem Drängen ihrer Verehrer nachgegeben und sich am 23. d. Mts. nochmals in einem Concerte hören lassen, wobei sie von Frau Viardot-Garcia und Jul. Stockhausen unterstützt wurde; zur Aufführung gelangte u. A. Quintett von Rob. Schumann und Fuge von S. Bach.

Auch eine Anzahl Pariser Gesangvereine wird sich, und zwar unter Pasdeloup's Leitung, zur Eröffnungsfeier der Ausstellung nach London begeben und sich an jener betheiligen.

Am 12. April wirkte J. Lotto in dem philharmonischen Concerte zu Brüssel mit.

Ein Sohn von Fétis in Brüssel, Adolf Fétis, hat sich in New York niedergelassen, um dort als praktischer und theoretischer Lehrer der Musik zu wirken.

Musikfeste, Aufführungen. Am 18. d. Mts. gelangte im Dom zu Meißen Händel's „Samson" — Frl. Alvsleben (Delilah), Frau Krebs-Michalesi (Michah) und die HH. Mitterwurzer (Samson) und Weiß (Minorah) aus Dresden hatten die Soli übernommen — unter Musik-Dir. Hartmann's Leitung, in Chemnitz unter Th. Schneider's Direction J. Haydn's „Worte des Erlösers am Kreuze" zur Aufführung.

Der Cäcilienverein in Frankfurt a. M. brachte an demselben Tage, dem Charfreitage, S. Bach's Passionsmusik zu Gehör.

Die Singakademie unter Stegmayer führte dieselbe am 15. d. in Wien ebenfalls auf.

In Löbau soll am 24. und 25. August ein allgemeines lausitzer Gesangsfest gefeiert werden; die deutschen Gesangvereine Siebenbürgens werden sich zu Pfingsten in Mediasch zu einem Sängerfeste vereinigen.

Neue und neueinstudirte Opern. Rubinstein's „Kinder der Haide" ging am 8. April bei Anwesenheit des Componisten zu Weimar in Scene.

Auszeichnungen, Beförderungen. Frau v. Bronsart ist zur Hofpianistin der Kaiserin von Rußland ernannt worden.

Niemann erhielt vom Großherzog von Hessen die goldene Verdienstmedaille für Wissenschaft und Kunst.

Todesfälle. Aus Warschau meldet man den Tod des ersten Violinisten der dortigen Theatercapelle, Kasimir Baranowski. Er war, wie die dortigen Blätter berichten, ein vorzüglicher und zur Zeit der trefflichste Violinvirtuose Polens, obwol im Auslande völlig unbekannt, da er Polen nie verlassen hatte, und starb erst 42 Jahre alt.

Vermischtes.

Der Vorstand des Musikvereins in Chemnitz hat Richard Wagner mittelst Diplomes die Ehrenmitgliedschaft angetragen und erhielt von ihm dieser Tage die Annahmeerklärung.

Am 12. April hat sich zu Brüssel eine Commission, bestehend aus den HH. Fétis, Daussoigne-Méhul und C. Haussens, Mitglieder der Akademie, Bender, königl. Militair-Musikdirector, Blaes und A. Samuel, Professoren am Conservatorium, sowie Mahillon, Instrumentenbauer, gebildet, welche die Stimmungsfrage in Erwägung ziehen wird.

Ein Gastwirth Namens Cyriax zu Dachwig, einem Dorfe bei Erfurt, kündigte in einem dortigen Localblatte zum dritten Osterfeiertage an: eine Aufführung des Mendelssohn'schen „Paulus" und „nach dem Concert Ball".

Berichtigung.

In meinem Brahms-Artikel bitte ich noch nachträglich Folgendes zu berichtigen:

Seite 93, Spalte 2, Zeile 3 von unten lies von statt an.
- 94, - 1, - 20 welche die, und Zeile 45: freilich auch.
- 95, - 2, - 10 im vierten und fünften Notenbeispiele a g, statt g f.
- 95, - 2, - 7 von unten andere, statt anderen.
- 102, - 1, - 11 und 23 von unten: noch resp. das, statt nah und des.
- 103, - 1, - 15 von unten: gewöhnen kann, statt gewöhnt.
- 104, - 2, - 21 u. 42: abzuändern, statt abzurunden.
- 109, - 2, - 13 fehlt hinter Sonatensätze: (Programmmusik ausgenommen.)
- 117, - 1, - 6 und 4 von unten lies es und eben, statt er und oben.
- 118, - 2, - 6: schattenhaft statt schablonenhaft.
- 128, - 1, - 20 von unten fehlt noch vor nicht.
- 128, - 2, - 16 lies wäre statt war.

DAS.

LITERARISCHE ANZEIGEN.

Mit Eigenthumsrechten erschienen soeben folgende

nachgelassene Werke

von

W. W. Scheffer,

weil. Professor am Conservatorium zu München.

Op. 8. Leichte Sonate für das Pianoforte. Pr. 22½ Ngr.
Op. 9. Sechs Lieder für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Heft I. 17½ Ngr. Heft II. 22½ Ngr.

Während sich die instructive Sonate zu einer werthvollen Gabe für Anfänger eignet, werden sich die originellen Liederhefte bald einen Ehrenplatz in der Reihe der besseren Gesänge der Neuzeit erringen.

Leipzig, April 1862.

Aug. Whistling,
C. F. Peters, Sortiment.

Musikalien-Verlag
von C. F. KAHNT in Leipzig.

Hundert kleine

Uebungsstücke

für das

Pianoforte

von

Salomon Burkhardt.

Preis 15 Ngr.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 2. Mai 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 18.
Sechsundfunfzigster Band.

B. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Aug. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Das deutsche Theater von R. Wirsing. Von F. Brendel. — Recensionen: Robert Franz, Op. 34, Op. 35; L. Damrosch, Op. 6; Georg Bierling, Op. 27; Ludwig Hartmann, Op. 5, Op. 6; Julius Tausch, Op. 6. — Aus Frankfurt a. M. — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes. — Kritischer Anzeiger. — Literarische Anzeigen.

Das deutsche Theater von R. Wirsing.*)

Von

F. Brendel.

Der Hr. Verfasser des vorliegenden Werkes ist bekanntlich Director des Leipziger Stadttheaters; dasselbe enthält die Resultate seiner Beobachtungen und Erfahrungen während einer langjährigen Praxis. In der Vorrede erklärt er, daß es seine Absicht sei, den kunstsinnigen deutschen Fürsten und Protectoren der dramatischen Kunst einen klaren Einblick in die Bühnenzustände und deren Gebrechen zu gewähren und die Mittel zu bezeichnen, durch welche eine gründliche Reform der deutschen Theaterverhältnisse zu ermöglichen. Ganz besonders aber wünscht er, den Staatsbehörden darüber Kenntniß zu geben, was überhaupt dem deutschen Theater Noth thue, und dieselben zu veranlassen, den Ausnahmezustand, in dem die Bühne leider noch immer dem Staatsleben gegenüber sich befindet, ein Ende zu machen. Schließlich wird bemerkt, es sei nicht Sache des Verfassers, sich auf tiefeingehende philosophische Betrachtungen einzulassen; eben so wenig vermöge er dem in die Theaterverhältnisse Eingeweihten etwas Neues zu bieten. Ohne allen Redeprunk versuche er ein wahrheitsgetreues Bild der gegenwärtigen Theaterzustände in Deutschland zu zeichnen.

Die Schrift zerfällt in drei Theile: 1) die Theaterzustände der Gegenwart; 2) Vorschläge zu einer gründlichen Reform des deutschen Theaters; 3) Andeutungen zu einer zweckmäßigen Bühnenleitung.

Ich gebe zunächst ein etwas ausführlicheres Referat über die darin niedergelegten Ansichten, weil dieselben in der That sehr viel des Richtigen und Treffenden enthalten. Der Gegenstand ist selbstverständlich von größter Wichtigkeit, und es ist nothwendig, Das, worauf es ankommt, möglichst weiten Kreisen zugänglich zu machen, damit endlich einmal die Stimmen zu möglichster Einigung gelangen, und ein Gesammtbewußtsein sich bilde über Das, was zu erstreben ist. Aber auch noch andere Gründe bestimmen mich, diese Gelegenheit zu benutzen, um auf der Basis des vom Hrn. Verf. Vorgebrachten weiter in den Gegenstand einzudringen. Erst durch Betonung Dessen, was in der Schrift übersehen, was durchgehend zu vermissen ist, nur indem man beide Seiten, das dort Gesagte und das weiter unten näher Darzulegende, zusammenfaßt, dürfte die Erörterung zu einem vorläufigen Abschluß zu bringen sein.

Im Eingange constatirt der Hr. Verfasser die Unzufriedenheit selbst des einsichtsvolleren Theiles des Publicums mit dem Theater (Seite 5). Die Gründe für diese Erscheinung sind jedoch, seiner Ansicht nach, weniger in den Zeitverhältnissen, in der Zeitstimmung zu suchen, sondern größtentheils in den höchst traurigen Zuständen der Theaterwelt selbst. Er kann es den Behörden nicht ersparen, offen auszusprechen, daß diese Uebelstände vorzüglich durch sie hervorgerufen werden, zugleich aber auch, daß sie die Macht haben, dieselben an der Wurzel anzufassen und gründlich zu beseitigen (Seite 6). Obgleich die Wichtigkeit der Schaubühne für das Allgemeine längst erkannt ist, obgleich sich täglich die Einflüsse des Theaters auf die Bevölkerung und deren sittliche Zustände gebieterisch geltend machen und selbst dem nicht scharf Beobachtenden sich aufdrängen, werden die das Theater betreffenden Angelegenheiten von den Behörden leichthin, noch immer als Nebensachen und geringfügige Dinge behandelt. Es zeigt sich das besonders bei den allzu freigebig ertheilten Concessionen zu Theaterunternehmungen und Theateragenturen. Was die Ersteren betrifft, so stellt sich heraus, daß hierin von Seiten der Behörden nicht immer mit der nöthigen Gewissenhaftigkeit verfahren wird und die Bühnenleitungen oft Männern übertragen werden, die ihrer Aufgabe keineswegs gewachsen sind. Es gilt dies namentlich in Bezug auf die Directoren der kleinen Wanderbühnen. Liegt die Ertheilung der Concessionen zu einem Theaterunternehmen in einer Hand, vielleicht in der eines höheren intelligenten Beamten, so kann man eine einsichtsvollere Wahl erwarten; hängt aber die Concessionsertheilung von der Gemeindevertretung ab, dann ist es um die Sache, ohne rühmliche Ausnahmen zu verkennen, zuweilen sehr

*) R. Wirsing, das deutsche Theater. Eine Darstellung der gegenwärtigen Theaterzustände nebst Andeutungen zu einer zweckmäßigen Reform und Bühnenleitung. Leipzig, C. Geibel, 1862, XIII und 228.

traurig bestrellt. Aus solcher allzufreigebigen Concessionsertheilung aber an Leute, die ihrem Berufe nicht gewachsen sind, aus der Ueberzahl der Wandertruppen, entspringen für die dramatische Kunst die schlimmsten Folgen. Allerdings hat manches Talent ersten Ranges seine frühesten Versuche bei ambulanten Bühnen gemacht; im Allgemeinen jedoch wird durch die zu zahlreichen kleinen Bühnen ein Schauspielerproletariat erzeugt, wie es früher in solcher Ausdehnung nicht vorhanden war (Seite 10), und für die größeren Theater werden dadurch die Kräfte entzogen und verdorben. Dasselbe gilt von den Vorstadt- und Volkstheatern in großen Residenzen. Einen fast noch schädlicheren Einfluß üben die Theateragenturen, obschon dieselben gegenwärtig zu einer unabweisbaren Nothwendigkeit geworden sind (Seite 16). Mit diesen Agenturen sind in der Regel Zeitschriften verbunden (Seite 19). Sofern dergleichen Blätter in anständiger Haltung und ehrenhafter Weise die Interessen des Geschäftsverkehres vertreten und zugleich eine wohlwollende, unparteiische Kritik üben, wol auch künstlerische Belehrung und Unterhaltung bieten, sind sie von namhaftem Nutzen. Die Theaterzeitungen mancher Agenten dienen jedoch diesen nur dazu, den Schauspielern und Sängern Daumschrauben anzulegen, sie zu schröpfen und dem Hrn. Redacteur möglichst pecuniäre Vortheile auf unlautere Art zu bringen. Diese Bemerkung führt den Hrn. Verfasser weiter auf eine ausführlichere Expectoration über die gesammte theatralische Presse, zunächst auf die Theaterkritik, einen Abschnitt, den der geneigte Leser durch den Wiederabdruck in Nr. 13 d. Bl. bereits kennen gelernt hat.

Gleichen Schritt mit dem Verfall der Darstellungskunst und überhaupt der Zustände des deutschen Theaters hält schon seit Jahren das Sinken der dramatischen Literatur. Es folgte auf die Leistungen unserer Classiker eine schöne Nachblüthe in den Werken Houwald's, Müllner's, Grillparzer's, Michael Beer's, Körner's u. A., bis herab auf Gutzkow, Laube und Freytag. Nach und nach ließ jedoch — eben so wie in der dramatischen Musik — die Productionskraft in der Dichtkunst immer mehr nach. Auch in der Gegenwart zwar zeigen sich noch leidliche Bestrebungen, — der Hr. Verfasser nennt als Repräsentanten Meyern, Redwitz, Heyse, Puttlitz —; doch alle diese sind nur sehr vereinzelte Erscheinungen (Seite 31). Noch in den vierziger Jahren war die allgemeine Geschmacksrichtung in Deutschland eine ganz andere, in jeder Beziehung bessere (Seite 35). Ein Blick auf die Repertoires sämmtlicher deutscher Bühnen bewahrheitet dies. Classisches findet man nur an einigen Hofbühnen und großen Stadttheatern. Effectstücke, demi-monde-Stücke, andere französische Machwerke, Lustspiele, von denen wenige den Abend ausfüllen, Possen, Schwänke und sogenannte Genrebilder, Ausstattungsopern, welche die feine Spieloper immer mehr in den Hintergrund drängen, bei einzelnen Hofbühnen auch mit übertriebenem Luxus ausgestattete Ballets, beherrschen vorzugsweise die Repertoire. Dem können selbst die besten Bühnenvorstände — der Hr. Verfasser nennt unter diesen Devrient, v. Dingelstedt, v. Gall, Laube, v. Hülsen, v. Meyern-Hohenberg — nicht widerstehen. Das deutsche Bühnenrepertoire im Allgemeinen wird erst dann eine edlere Richtung erhalten, wenn das ganze Getriebe des Theaters ein anderes wird, wenn namentlich kunstsinnige Fürsten und die Behörden der einzelnen Städte die Bühnenvorstände von ächter und wahrer Kunstgesinnung mit moralischer Macht und Einfluß in ihren auf Besserung der gegenwärtigen Theaterzustände gerichteten Bestrebungen kräftig unterstützen (Seite 37).

Auch die Darstellungsweise ist eine ganz andere geworden (Seite 42). Speculation im philosophischen Sinne ist jetzt an der Tagesordnung, während früher die unmittelbare Eingebung des Genies leitendes Princip war. Die Darsteller lebten in ihren Rollen, jetzt steht der Schauspieler mehr außerhalb derselben. Wir besitzen nur noch wenige ausgezeichnete Künstler und Künstlerinnen; die Leistungsfähigkeit der Mehrzahl geht nicht über die Mittelmäßigkeit hinaus, ja die der Meisten reicht nicht einmal bis an diese heran. Dasselbe gilt von Sängern und Sängerinnen. Mit letzterem Umstande hängt aufs Genaueste zusammen, daß wir nur noch ganz wenig gute Gesangslehrer besitzen, trotz der Legion derer, die Gesangsunterricht ertheilen (Seite 49). Es wird schwer halten, im gesammten Deutschland deren mehr als drei oder vier zu finden. Der Hr. Verfasser geht bei dieser Gelegenheit ausführlicher auf die Forderungen ein, die man an einen guten Gesangslehrer stellen muß, so wie er andererseits, was die Schüler betrifft, alle jene oft beklagten Uebelstände, welche aus vernachlässigten oder übereilten Studien entspringen, namhaft macht.

Im weiteren Verlauf sind es die Tonsetzer, an die sich der Hr. Verfasser wendet (Seite 57). Es fehlt ihnen die erforderliche Bühnenkenntniß, sie sind zu einseitig, kümmern sich zu wenig um gründliche dramatische Studien, mißachten vielleicht sogar das Praktische bei der Bühne, verwenden zu wenig Sorgfalt auf das Studium des menschlichen Stimmorgans u. s. w. Erst in neuester Zeit haben viele der deutschen Musiker begonnen, sich außerhalb der Grenzen ihrer Kunst etwas umzusehen (Seite 60) und den guten Vorsatz gefaßt, praktische Leute zu werden. Die stärkste Anregung hierzu hat R. Wagner gegeben, und vorzugsweise waren es die Anhänger und Verehrer desselben, welche sich zuerst auf das Gebiet der Dramaturgie begaben. Freilich förderten dieselben dabei viel des Ungereimten zu Tage. Trotzdem war es gut, daß sich die Musiker auch um andere, als specifisch-musikalische Dinge zu kümmern anfingen. Der Hr. Verfasser macht noch einige weitere Bemerkungen über die durch Wagner begründete Richtung der Oper. Es genügte bei dem fortwährenden Streben nach Wahrheit des Ausdruckes in der Oper den Tonsetzern bald nicht mehr, die Stimmung im Ganzen wiederzugeben, wie dies noch bei C. M. v. Weber und seinen unmittelbaren Nachfolgern der Fall war. Der Gesang wurde dadurch immer mehr declamatorisch. Es ist das, vom dramatischen Gesichtspuncte aus betrachtet, ein großer Fortschritt, den wir Wagner zu danken haben. Ob aber diese Richtung in ihren weiteren Consequenzen dem eigentlichen Kunstgesange und somit auch der Heranbildung wirklich tüchtiger Sänger förderlich sein kann, dürfte entschieden zu verneinen sein. Der Gesang nähert sich auf diese Weise zu sehr dem Recitativ und schließlich selbst dem gesprochenen Vortrag. Wie Alles, was zu weit getrieben wird, am Ende in das Gegentheil von Dem, was man beabsichtigt, umschlägt, der Fortschritt z. B. auf diese Weise wieder da ankommt, von wo man ausgegangen ist, so ist das auch mit Wagner's Reform des Opernwesens und seiner Art für Gesang zu schreiben der Fall (Seite 64). Bei der Richtung, welche die Oper durch Wagner erhalten hat, ist es ganz natürlich, daß gegenwärtig ein so großer Mangel an wirkungsvollen, überhaupt brauchbaren Werken herrscht.

Viel Gutes und Tiefeingreifends könnten bezüglich der Gesangskunst die musikalischen Conservatorien leisten. Bis jetzt aber haben dieselben nur höchst selten dem Theater wirklich gute Gesangskräfte zugeführt. Wo es geschah, war

es nur dem Talent und den sorgfältig betriebenen Privatstudien der Betreffenden zu danken. Der Gesang wird an den Conservatorien mehr oder weniger als Nebensache behandelt; die Zahl der Unterrichtsstunden ist eine zu geringe; auch die Beschäftigung mehrerer Schüler in einer Stunde ist unstatthaft. Auf solche Weise ist Nichts von Bedeutung zu erzielen (Seite 68).

In gleicher Weise ist auch das Ballet in den letzten zehn Jahren sehr zurückgegangen. Hier liegt der Grund jedoch weniger, wie bei dem Gesange, in dem Mangel guter Lehrkräfte, sondern hauptsächlich in der herrschenden Geschmacksrichtung des Publicums, das auch beim Ballet sich eben so wie bei allen anderen theatralischen Leistungen, nur an die Aeußerlichkeiten hält. Wie im Schauspiel und in der Oper finden wir auch beim Ballet, daß die heranwachsenden Talente sich nicht mehr wirklich gründlichen Studien unterziehen. Hat eine Tänzerin nur ein paar einfache Schritte gelernt, besitzt sie schöne und elegante Körperformen, ein hübsches Gesicht und natürliche Grazie, fehlt es ihr dabei nicht an der nöthigen Coquetterie und versteht sie die große Kunst, geschmackvolle, kleidsame und piquante Toilette zu machen, so ist ihr der Erfolg gesichert (Seite 69).

Zuletzt, am Schlusse dieses Abschnittes, spricht der Hr. Verfasser noch von den hoch gesteigerten Gagenforderungen (Seite 71). Er tadelt das Uebermaß darin, obschon er den nothwendig gebotenen größeren Aufwand nicht in Anschlag zu bringen unterläßt. Auch der Claque widmet er eine ausführliche Besprechung und den grauenvollen Uebelständen im Gefolge dieser Einrichtung, obschon derselben ein ursprünglich Wahres — die Nothwendigkeit von Beifallsbezeugungen zur Aufmunterung für die Künstler — zu Grunde liegt (Seite 76).

Von Lichtseiten wird endlich noch des gegenwärtig fast überall vorhandenen besseren Ensembles gedacht. Unbedingtes Lob verdienen allein die Orchesterkräfte, und es ist nur zu bedauern, daß unsere Orchestermusiker in der Regel pecuniär sehr schlecht gestellt sind (Seite 85). Die Gehalte derselben sind die gleichen geblieben, wie in alter Zeit, während wir sonst überall Steigerungen wahrnehmen. Auch in der scenischen Ausstattung wird bedeutend Mehr gethan als sonst.

So viel über den Inhalt dieses ersten Abschnittes. Wie gesagt: schon aus diesem kurzen Auszug ist zu entnehmen, wie viel des Beherzigenswerthen, Treffenden, aus genauester Kenntniß der Zustände Geschöpften der Hr. Verfasser zur Sprache bringt. Man muß das Werk aus diesem Grunde willkommen heißen und darf sich mannichfache Anregung zum Besseren von demselben versprechen. So ist namentlich der Umstand von Bedeutung, daß dasselbe wesentlich dazu beitragen kann, alle Diejenigen, die ihre Stellung in nähere oder entferntere Beziehung zum Theater setzt, ohne einen genügenden Einblick in die Verhältnisse bis jetzt erlangt zu haben, über die Zustände desselben aufzuklären. Es ist jedoch auch eine Seite namhaft zu machen, die durchgängig darin vernachlässigt, ja ganz übersehen wird. Einige Aeußerungen schon in diesem ersten Abschnitt müssen in dieser Beziehung als bedenklich auffallen, und wenn dieselben Anfangs auch nur als mehr hingeworfene Bemerkungen erscheinen, so stellt sich doch bei näherer Betrachtung und im weiteren Fortgang der Darstellung alsbald heraus, daß dieselben tiefer in der gesammten Anschauungsweise des Hrn. Verfassers wurzeln, als es zunächst scheint, und auf die Gestaltung derselben von wesentlichem Einfluß gewesen sind. Diese Bemerkungen sind es demnach auch, welche mir zum Anknüpfungspunct dienen mögen, um auf das, was in dem Ideengange des Buches mangelhaft ist, hinzudeuten.

Ich traute meinen Augen kaum, als ich in dem Abschnitt über dramatische Literatur (Seite 31) neben einigen der besseren Namen die entschiedensten Mittelmäßigkeiten genannt sah, die wahrhaft großen Talente der Zeit aber — Hebbel, Otto Ludwig — gar nicht erwähnt fand. Auch Heydrich's Namen vermißte ich nur ungern.

Eben so befremdlich waren mir die oben mitgetheilten schiefen Urtheile über R. Wagner. Es ist dem Hrn. Verfasser in Bezug auf dieselben entgegenzuhalten, daß die Oper durchaus nicht die Bestimmung hat, den Sängern zur Uebung und zur Ausbildung in der Gesangstechnik zu dienen. Das gehört der Schule an und soll bereits in dieser zur Erledigung kommen. Allerdings darf die Oper die Gesangskräfte nicht ruiniren. Das wäre das andere Extrem. Davon aber kann auch gar nicht die Rede sein. Unsere besten Sänger und Sängerinnen singen ja mit leidenschaftlicher Vorliebe Wagner'sche Partien. Daß die eigentliche Kunst des Gesanges außerdem ein Terrain haben muß, wo sie sich als solche ausbreiten und geltend machen kann, ist schon vor langen Jahren, als wir zuerst das Wagner'sche Princip vertraten, von uns geltend gemacht worden. Dieses Terrain für die eigentliche Kunst des Gesanges, für den Virtuosengesang, ist der Concertsaal, und, wenn man will, auch die italienische Oper. Es ist ferner durchaus unrichtig, wenn der Hr. Verfasser meint, die Oper sei durch Wagner wieder auf ihren Ausgangspunct zurückgeführt worden. Demselben Unterschied, der zwischen der nur zufällig richtigen, naiven Handlungsweise eines Kindes und der gleichen, aber bewußten That des Mannes stattfindet, begegnen wir auch hier. Es war ein Anderes, als man beim Beginn der Oper zwar von den richtigen Anschauungen ausging, dieselben aber nicht gestalten konnte; es ist ein Anderes, dahin zurückzukehren, nachdem man den ganzen Reichthum der Kunstentwickelung zur Voraussetzung und Benutzung vor sich hat. Ob weiter von den Anhängern Wagner's in Bezug auf dramaturgische Fragen des Ungereimten viel zu Tage gefördert worden ist, oder nicht, läßt sich ohne specielle Nachweisungen nicht entscheiden. Möglich, daß dem Hrn. Verfasser Darstellungen vorgekommen sind, die mir unbekannt geblieben sind. Im Allgemeinen aber ist zu sagen, daß die Ungereimtheiten meist in den Köpfen Derjenigen gespukt haben und noch spuken, welche das — allerdings oftmals nicht scharf und präcis Formulirte — nicht verstehen konnten oder wollten. So werden z. B. noch immer über den durchaus richtigen, großen Gedanken des „Kunstwerkes der Zukunft", wie mir erst neulich wieder das Beispiel einer Recension in einem sächsischen politischen Blatte zeigte, die alten Mißverständnisse ausgekramt, aus dem ganz einfachen Grunde, weil man sich nicht die Mühe gegeben hat, die Belehrungen, die darüber gegeben worden sind, zu studiren.

In demselben Zusammenhange geschieht es auch, daß der Hr. Verfasser die Klage ausspricht, daß gegenwärtig „ein so großer Mangel an brauchbaren Opern herrsche"; und die Schuld davon verkehrter Weise dem Wagner'schen Princip aufbürdet. Diese Klage aber, die thatsächlich auch in diesem Umfange gar nicht wahr ist, muß um so mehr befremden, als das Leipziger Theater keine der wirklich beachtenswerthen gegenwärtig vorhandenen Opernnovitäten zur Aufführung gebracht hat.

(Fortsetzung folgt.)

Kammer- und Hausmusik.

Für eine Singstimme mit Pianoforte.

Robert Franz, Op. 34. Sechs Lieder von Heinrich Heine für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Breslau, Leuckart. Pr. 20 Ngr.

———, Op. 35. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ebendas. Pr. 25 Ngr.

Es dürfte mindestens den Lesern d. Bl. gegenüber als überflüssig erscheinen, eingehender darauf hinzuweisen, was Robert Franz auf dem in formeller Hinsicht zwar eng begrenzten, aber die Entfaltung großer Fruchtbarkeit zulassenden Gebiete des Liedes bisher geleistet, und es darf ebenfalls als hinreichend anerkannt vorausgesetzt werden, daß das tonkünstlerische Schaffen dieses Meisters nach dem Vorgange Schubert's, Mendelssohn's und Schumann's, sobald wir von den ganz eigenthümlichen Leistungen Liszt's auf diesem Gebiete absehen, als das bedeutendste und eigenthümlichste zur Erscheinung gekommen. Meisterschaft in der Anwendung und Beherrschung des Technischen sowol rücksichtlich der Singstimme wie der Begleitung, verständige Innigkeit und poetische Sinnigkeit der Textauffassung, Wahrheit und Schönheit des musikalischen Ausdruckes treten uns als charakteristische Merkmale seiner Schöpfungen entgegen, die wir im Drange inniger Verehrung für diesen Tondichter in den Händen aller gebildeten Sänger und Musikkenner wünschten. Wenn R. Franz in einem gehaltvollen, meist reich ausgestatteten Accompagnement einen wesentlichen Factor des poetisch-musikalischen Ausdruckes erblickt; so versteht er es doch ganz meisterhaft, den gesanglichen Theil mit der demselben zukommenden Selbständigkeit auszuführen, so daß beide Factoren in innigster Vereinigung und Zusammenwirkung erst den Eindruck eines wahrhaft künstlerisch gedachten und untrennbaren Ganzen hervorbringen. Seine — so zu sagen — aus dem Texte herausgelauschten Gesangsmelodien, welche namentlich in vielen der elegischen Lieder (in welcher Gattung Franz Vorzügliches von ächt deutscher Eigenthümlichkeit geschaffen hat) wie Lotusblumen über tiefdunkelm Meeresgrunde träumend sich wiegen, sind ausdrucksvoll und eindringlich, gerundet und geschlossen und haben Nichts gemein mit jener phrasenhaft declamatorischen Zerrissenheit, in die manche Componisten aus übel verstandenem Originalitätsdrang gerathen, die man aber nun und nimmer schön und befriedigend finden kann. Man fühlt es dieser Musik bald ab, falls man sich die in Sachen der Kunst nöthige, parteilose Unbefangenheit und einen für wahre Gediegenheit und Schönheit offenen Sinn bewahrt hat, daß sie aus der ergiebigen Quelle eines poetisch empfindenden und geistreich schaffenden Gemüthslebens, dem gründliches Studium und ernster Fleiß hülfreich zur Seite stehen, geflossen ist. Darum setzt sie aber auch — außer einer kunstfertigen Technik — dieselben Factoren bei den Ausführenden voraus: ein Umstand, der die im Allgemeinen noch viel zu geringe Verbreitung dieser herrlichen Tondichtungen und die unzureichende Bekanntschaft mit denselben selbst bei sonst gebildeten Musikern zur Genüge erklärt. — Dem stattlichen Reigen seiner früheren, derselben Kunstform angehörenden Werke schließen sich Op. 34, Dichtungen von H. Heine, und Op. 35, Dichtungen von Osterwald, Eichendorff, Roquette und Geibel enthaltend, in ebenbürtiger Weise an, wenn auch nicht unerwähnt bleiben mag, daß uns diese letzten Erzeugnisse keine eigentlich neue Perspective in Rob. Franz' kunstschöpferische Thätigkeit eröffnen, womit selbstverständlich kein Tadel ausgesprochen sein kann, nachdem seine Production als diejenige anerkannt ist, die in unserer Zeit einen der Höhepuncte derselben bildet. — Wenn unsere deutschen Sänger und Sängerinnen sich mehr und mehr aus den Banden herkömmlicher Bequemlichkeit und einer zu vorwiegend auf Aeußerlichkeiten gerichteten Oberflächlichkeit befreit haben werden, dann wird auch dem kunstmäßigen deutschen Liede sein Recht werden, unserem deutschen Liede, dem eine ernstere Pflege im Hause und eine wärmere Befürwortung in den Concertsälen von Herzen zu wünschen ist.

L. Damrosch, Op. 6. Drei Lieder für eine Stimme mit Piano. Leipzig und New York, J. Schuberth. Pr. 1/2 Thlr.

Georg Pierling, Op. 27. Sechs Gedichte für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Breslau, Leuckart. Pr. 25 Ngr.

Die Lieder von L. Damrosch („Seh ich deine kleinen Händchen an", Zuleika und Frühlingslied von Bodenstedt) nahmen wir mit nicht geringen Erwartungen zur Hand und — wir haben uns in diesen nicht getäuscht gefunden. Fein und klar empfunden, sinnig und charakteristisch im Ausdruck und voll poetisch duftenden Tonlebens, erweisen sich diese Lieder schon nach kurzer Bekanntschaft als liebenswürdige Gaben, die bei empfindungsvollem Vortrage, wie er freilich nur wirklich künstlerisch Gebildeten zu Diensten sein kann, auch ein größeres Publicum ansprechen werden. Wir sind demnach der Ansicht, daß sich diese Lieder ganz besonders für den öffentlichen Vortrag eignen werden. Der an ein sehr populäres Lied mahnende Anfang der Singstimme zu Nr. 2 „Zuleika" wird durch die bewegte Begleitungsfigur zwar weniger auffallend bemerkt werden, hätte jedoch durch einige leise Wendungen vermieden werden können. — Das Liederheft von Georg Pierling enthält: Weihnachtslied von H. Gottschalk; Unbewußte Liebe von Goethe; „Es ist so heiß der Sommertag" (britisch); „Niemand" von R. Burns; „O frage mich nicht wieder" und „Die heiligen drei Könige" von H. Heine. Der Componist hat sich durch eine Anzahl der kirchlichen Tonkunst angehörender Werke einen geachteten Namen und auch in weiteren Kreisen Anerkennung erworben. Jedenfalls bewegt sich derselbe auf dem genannten Gebiete mit mehr Glück und Beruf, als auf dem Felde des einstimmigen Liedes. Wenn schon zugegeben werden muß, daß G. Pierling's Op. 27 manches Ansprechende bietet (wir erinnern an die Nrn. 2, 3 und 5), und daß wir in der „Arbeit" den tüchtigen Musiker wieder erkennen, so sind doch diese Lieder bei ihrer vorwiegend trockenen Ausdrucksweise, welcher der zum Herzen dringende poetische Duft mangelt, nicht dazu angethan, uns mehr als ein nur vorübergehendes Interesse abzugewinnen. Die Declamation in Nr. 1 („Kommt, ihr Hirten, kommt ihr Armen, seht das ewige Erbarmen, das sich hat" u. s. w.), welche jeder Sylbe den Werth eines vollen Viertels zutheilt, dürfte weder schwungvoll, noch correct gefunden werden. Der Text zu den „heiligen drei Königen" von Heine endlich erschien uns für eine musikalische Interpretation nicht geeignet.

Ludwig Hartmann, Op. 5. Der Geisterkönig. Ballade von Carl Beck, für eine Singstimme mit Pianoforte. Leipzig und New York, J. Schuberth. Ausgabe mit deutschem und englischem Texte. Pr. 1/3 Thlr.

———, Op. 6. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Ebendas. Pr. 3/4 Thlr.

Reflexion und natürliche Begabung haben gleich großen Antheil an diesen Compositionen, die sich über die Masse des nur leichthin unterhalten Wollenden erheben und von der soliden Richtung und dem tüchtigen Streben ihres Verfassers erfreuliches Zeugniß ablegen. Ludwig Hartmann steht bereits auf eigenen Füßen; seine Productionen dürfen einen gewissen Grad von Reife und Selbständigkeit beanspruchen, wenn schon nicht zu verkennen ist, daß er vorzugsweise an Robert Franz sich herangebildet, also eine Schule frequentirt habe, deren Kunstprincipien in Betreff der musikalischen Liederdichtung als die vorzugsweise berechtigten für unsere Zeit anerkannt zu werden verdienen. — Der „Geisterkönig", ausgeführt im engsten Anschluß an die dichterische Vorlage, ist ein wohlsituirtes Tonbild, das bei einem leidenschaftlich sich hingebenden Vortrage von guter Wirkung sein wird. — Das Liederheft, Sr. k. H. dem Prinzen Georg von Sachsen gewidmet, enthält Texte von Uhland, Geibel, Heine und Eichendorff und bietet in gelungener Auswahl Productionen, welche sehr verschiedenen Empfindungssphären angehören. Wir finden das Innige, Heitere, Wilde und Träumerische vertreten in einer nach Charakteristik strebenden musikalischen Gewandung, an der uns nur zuweilen harmonische Härten, die am betreffenden Orte weniger als charakteristisches Ausdrucksmittel zu wirken die Bestimmung haben können, befremdlich vorgekommen sind (siehe z. B. Seite 8., 13.—16. Tact; Seite 10, 3—4. Tact; Seite 16, das letzte Achtel des 3. Tactes und 5. Tact). Nach dem oben Ausgesprochenen bedarf es kaum der Erwähnung, daß diese Lieder behufs einer erfolgreichen Ausführung kunstgeübte Kräfte verlangen. Ist dies der Fall, so läßt sich denselben eine beifällige Aufnahme versprechen.

Julius Tausch, Op. 6. Sechs Lieder für eine tiefere Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Düsseldorf, Wilh. Bayrhoffer. Heft 1. Pr. 20 Ngr.

An diesen Liedern macht sich überwiegend Mendelssohn-Gade'scher Einfluß geltend. Der musikalische Ausdruck deutet auf technische Gewandtheit, die Empfindung giebt sich frisch und ungekünstelt und wird demzufolge in gebildeten Kreisen ein freundliches Echo wecken. Die auch einzeln gedruckten Nummern des vorliegenden ersten Heftes sind: „Jetzt weiß ich's" — „Falsche Bläue" (beide von Reinick) und „Du wonnige Zeit" von Herm. Hersch. G. R.

Aus Frankfurt a. M.

(Gesangvereins-Concerte. Strauß'sche Quartett-Soiréen. Virtuosenconcerte. Buhl's Matinéen.)

Wie gewöhnlich auch dies Mal, seit Neujahr bis Dato, Concerte in Hülle und Fülle, von allen Farben und nach allen Richtungen hin. Aus den Schachten unserer Museen, des philharmonischen, des Cäcilien- und Friedrich-Rühl'schen Vereines tauchten auch dies Mal großartige Werke hervor: „Paulus", „Die Jahreszeiten", Octett und Gesang der Geister über den Wassern (Schubert), Dithyrambe von Julius Rietz, und als selbstverständlich die Symphonien Haydn's, Mozart's und Beethoven's bis auf Mendelssohn und Gade. Daß Strauß'sche Quartett fährt fort, nebst den alten Heroen auch den neueren Kämpen Rechnung zu tragen, z. B. dies Mal in Quartetten von R. Volkmann, J. Hager und Rubinstein, welche nur nicht ansprechen wollten und deshalb viel pro und contra über das Princip einer solchen „Gastfreundschaft" veranlaßten. Wir bekennen uns zu dem pro, damit der Geschmack der Auditoren nicht einseitig und den Talenten der Gegenwart nicht der Riegel vorgeschoben werde. Trotz der allgemein enthusiastischen Stimmung über diese Soiréen dürfte die Principalgeige im Durchschnitt doch etwas zu sehr dominiren und zuweilen selbst zu sehr ins Virtuosenartige fallen, welches der Tendenz und dem Charakter des ebenmäßigen reinen Quartettsatzes nicht wohl entspricht. Von den zahlreichen Fremden, die in den oben angeführten Vereinen mitgewirkt, nennen wir die Sängerinnen Rothenberger, Michaeli, Hebbé und den Sänger Stockhausen als hervorragend; weniger die Herren Caspari, Rübsamen und des Letzteren Gattin, eine gewesene Veith.

Vorzügliche Privatconcerte gaben die Zither- und Clavierspielerin Melanie Elterlin, die kleinen Gebrüder Sauret (Piano und Geige), die große Clara Schumann, die unverwüstliche Haase-Capitain, der wackere Hornist Göbel — als 25. Dienstjubiläum —, der Pianist Julius Sachs und die Geiger Eliason (Monstre-Concerts), Heinrich Wolff und Ferdinand Laub (in Nr. 14 d. Bl. besprochen). Zu einer Analyse dieser des Vorzüglichen an Werken und Mitwirkenden so Viel enthaltenden Concerte gehörte begreiflicher Weise der Umfang einer Nummer der „Times", weshalb nur die Namen eine Garantie für die Sache bieten mögen. Von den zahlreichen, diese Concerte unterstützenden Gästen seien hervorgehoben der Flötist Wilhelm Heinemeyer aus Petersburg, den wir — trotz des bekannten Spohr'schen Witzspruches — wol zwei auch drei Mal hinter einander hören könnten. Der Ton ist edel, sympathisch, die Technik rund und fesselfrei. Eine jugendliche, mit vollem, umfangreichem Sopran und Bravourfähigkeit begabte Sängerin, Frl. Charlotte Hax (eine Frankfurterin), verdient, auffallender Vernachlässigung der hiesigen Kritik gegenüber, um so mehr der aufmunternden Winke, muthig fortzuschreiten auf der betretenen Bahn und sich nicht abschrecken zu lassen, das ihr noch Mangelnde zu verbessern. Noch weitere Jubelfeste feierten der Gesangverein „Arion" (Director Hr. Kempf), unser alter humoristischer Freund Henry Hecht, noch immer als Gesangsdirector an der hiesigen schönen Synagoge wirkend, und unser „Liederkranz", der vergangenen 8. März im neuen Saale im Angesicht von mehr als 300 Personen sein 34. Stiftungsfest beging. Die Festoper Ludwig Gellert's verdient alle Beachtung, nicht weil die Composition sich dem Jocus des Sujets charakteristisch anschmiegte, sondern weil ein innerer Instinct ihn zu Höherem treibt und sein Styl mitten in der Tollheit des Textes stets nobel bleibt. Zu Viel verlangt wäre, daß (wie manche Wünsche gleich ins Weite schweifen) Stoff und Musik dieser Gelegenheitsarbeit auch sogleich für die Theaterbühne zugeschnitten werden müßten. Einem wahren schaffenden Talente, wie es sich hier kund giebt, wird hoffentlich der Erfindung noch genug für neue Texte übrig bleiben, und zunächst dürfte das Oratorium das Feld für Gellert's Pegasus sein. Die humoristische, mit sarkastischem Pfeffer durchwürzte Ader unseres „Liederkranzes" ist bekannt, und es bleibt völlig ein Räthsel, wo ein Kreis von Gelehrten, Beamten, Künstlern und Geschäftsmännern die Zeit hernahmen, eine so weit ausgedehnte Farce aufzustellen. Auch hier wirkte unser allgemein geschätzter Künstler-Dilettant Hr. Carl Hill in den ersten Reihen, und sein Gesang wie sein Spiel warfen unwillkürlich und wiederholt die Frage auf, weshalb sich derselbe nicht ganz der Bühne

gewidmet habe? Der Stoff dieses Singspieles behandelt die Isolirung des „Liederkranzes" von dem neuen Bunde der hiesigen nunmehr vereinigten Männergesangvereine. Es ist nicht unsere Sache, den Grund dieser Isolirung zu untersuchen, aber jedenfalls muß ehrenhaft sein, was Ehrenmänner beschließen, weshalb auch willkürliche Unterstellungen der Thatsache das Urtheil des Publicums nicht bestimmen werden.

Der Opernverein gab im Februar Schumann's „Der Rose Pilgerfahrt" und im April „Oedipus von Kolonos" von Sachini mit entschiedenen Fortschritten und so viel Erfolgen, als es die Langweiligkeit des letzteren Textes und der in der That uninteressanten Musik gestattete. Was uns diesen Verein besonders schätzenswerth macht, ist seine Selbständigkeit, da er für seine Aufführungen keiner Fachkünstler bedarf, von welcher Hülfe alle übrigen hiesigen Vereine doch mehr oder weniger Gebrauch machen müssen, obgleich das Theater seinen Contingent nicht mehr dazu liefern darf.

Die nunmehr beendigten vier Buhl'schen Matinéen für Pianofortemusik geben uns Gelegenheit zu einer Principienfrage: Hat die Frankfurter kritische und weittragende Presse früher, mit wenigen Ausnahmen, der Panegyrik gehuldigt, so zerfällt sie jetzt dafür größten Theils in die ordinärste Tadelsucht. „Prinz oder Spitzbube", wie Lortzing sagt, „ein Mittelding giebts gar nicht mehr." Das Recept, die rechte Mitte zu halten zwischen Lob und Tadel, das Princip einer wohlwollenden Aufmunterung oder einer gegenseitigen Belehrung unter den Kritikern selbst ist leider verloren gegangen. So würde z. B. der bekannte Pianist Hr. A. Buhl ein Opfer dieser Reform werden müssen, wenn sich nicht das loyale Gefühl aller Gebildeten gegen einen solchen unbedingten Tadel sträuben und von selbst das Rechte finden würde. So aber muß es empören, wenn unsere Terroristen — man nennt sie jetzt Zöglinge der jüngsten Epoche —, den achtungswerthen Zweck Buhl's verkennend oder entstellend, die Ausführung seiner Idee, „das Publicum mit älteren und fast nicht mehr gehörten Sonatenwerken bekannt zu machen und dieselben der Verschollenheit zu entreißen", à tout prix geißeln, an Allem und Jedem zerren und selbst andere mit Mäßigung ausgedrückte günstigere Ansichten begeifern. Vor Allem — will man denn durchaus das Princip einer kritischen Schreckensherrschaft geltend machen und glaubt man wirklich dadurch Gutes zu stiften, so werden wir die Gründe respectiren, wenn wir auch nicht damit einverstanden sind. Aber in diesem Falle müßte man auch consequent sein, und da und dort nicht unbedingt in die Höhe ziehen, was man hier herunter drückt. Beispiele solcher Inconsequenzen anzuführen, hält uns für jetzt die Achtung für hochstehend künstlerische Persönlichkeiten zurück, allein auch hier verweisen wir auf den richtigen Tact des gebildeten Publicums.

Die Frage ist nun ganz einfach die: Ob es bei der Aufstellung eines solchen classischen Programmes denn durchaus zu verlangen ist, gerade so zu spielen wie Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt u. s. w. gespielt haben würden. Wir behaupten, daß es nicht zu verlangen ist, weil es unmöglich wäre. Und hätten diese älteren und neueren Classiker wirklich streng ein wie das andere Mal gespielt und wären niemals Differenzen im Vortrag, in Modificationen und Tempi anzunehmen? Hängt die Vortragsweise nicht sowol von einer veränderten Idee, von der Stimmung des mehr oder weniger begeisterten Momentes ab, und wem wäre das Spiel jener verschiedenen Zeitperioden noch so erinnerlich, daß der heutige Kritiker sein damnatur darauf gründen darf? Eben so gut wäre der deutsche Uebersetzer eines Shakespeare, Voltaire, Calderon zu tadeln, weil er nicht wieder — englisch, französisch oder spanisch schreibt, indem er doch nur die Absicht haben kann, durch eine schöne Uebertragung in unserer Muttersprache uns mit fremden Geistesschöpfungen bekannt zu machen und die darin enthaltenen Ideen in Umschwung zu bringen. Was an dem Idiom der fremden Sprache vermißt wird, muß freilich durch die Eigenthümlichkeit in der Uebertragung ersetzt werden, und es verdient daher der Tonkünstler, der diese Aufgabe erfüllt und hierin dem Uebersetzer gleicht, noch um so mehr unsere Achtung, wenn er die schwierigen Werke eines Ebner, Couperin, Clementi, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Scarlatti, Hummel u. s. w. auswendig vorträgt, dadurch für seinen Vortrag den freigeistigen Spielraum gewinnt und in dieser Beziehung auch wieder dem freien Redner gleichen dürfte. Wenn nun das „Frankfurter Conversationsblatt" Hrn. Buhl einen Ehrenwächter der Sonate nennt, welches in der „Niederrheinischen Musikzeitung" angefochten wird (die Schande der gemeinen Art, wie dieses geschieht, fällt auf den Verfasser zurück), so ist diese Benennung nur der Commentar aller gesinnungstüchtigen Tonkünstler, die sich keinen musikalischen Pascha octroyiren lassen mögen, denn hier ist nicht nur ein Streben zu erblicken (welches die Antagonisten des Hrn. Buhl ihm doch noch in Gnaden lassen), sondern wir haben — selbst wenn wir in unserer Meinung von seiner Spielweise in mancher Beziehung abweichen — es hier, und abgesehen von allen Tendenzen, jedenfalls mit einem praktisch durchgebildeten Virtuosen zu thun. Den nächsten Beweis von bösem Willen lieferte das Ignoriren der beiden letzten Matinéen in unseren ersten Sprachsälen. Im Gefühl, hier nur Gutes berichten zu können, zog man vor, lieber gar Nichts zu sagen, indem doch die Besprechungen mancher Nachzüglerconcerte darin überaus willige Ausdrücke fanden. Diesen Fehler wollen wir mit wenigen Zeilen gut zu machen suchen.

In der dritten Matinée waren hervorzuheben Clementi's Charakterbild „Didone abbandonata", Beethoven's Sonate (Es dur Op. 81), die mit einer seiner Schülerinnen (Frl. Charlotte Wallerstein von Mannheim) höchst geschmackvoll durchgeführten Variationen von Schubert (E moll Op. 10), und mehrere ebenfalls vierhändige Impromptus von Schumann (aus Op. 66). In der vierten Matinée traten besonders hervor des Concertgebers Vortrag Aloys Schmitt'scher, Chopin'scher und Liszt'scher Compositionen, die As dur-Sonate Beethoven's, die große Doppelsonate in Es dur von Moscheles, mit Hrn. Dehler, einem hiesigen tüchtigen Pianisten, executirt, und gemischte Vocalquartette, von ca. 30 Mitgliedern des Cäcilien- und Rühl'schen Vereins mit gewohnter Präcision vorgetragen, unter welchen Gesängen namentlich das wunderliebliche „Nachtlied" von unserem Schnyder v. Wartensee die wohlthuendste Wirkung hervorbrachte. Ist es Pflicht der Presse, der Wahrheit Recht zu sprechen, so ist es auch die unsere, und stützen wir diese unsere Meinung zugleich auf Grund eines in Nr. 13 dieser Blätter abgedruckten und den Mißbrauch der strengen Kritik angreifenden, ganz vortrefflichen Artikels.

Erasmus.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Berlin. Mit unseren Concertaufführungen geht es in dieser Saison zu Ende. Am 14. April gab der Pianist Hr. Papendiek, der talentvollste und bedeutendste Schüler des Prof. Kullak, im Saale der Singakademie ein sehr besuchtes Concert. Er spielte Henselt's F moll-Concert mit Quintett-Begleitung, Beethoven's D moll-Sonate, das Fis dur-Notturno von Chopin, Fis moll-Scherzo von Mendelssohn und von Liszt: Au bord d'une source und die Rigoletto-Phantasie. Wir hörten nur die letzten Pièces des Papendiek'schen Programmes. Diese spielte derselbe mit glänzendem Succès. Mit demselben Erfolge soll er auch alle anderen Pièces vorgetragen haben. — Am 16. April führte Hr. Musik-Dir. Jul. Schneider mit seinem Gesangsinstitute und der Liebig'schen Capelle Graun's „Tod Jesu" auf. Die Soli hatten die Damen Schneider und Hansmann, sowie die HH. Geyer und Zschiesche übernommen. Die Chöre gingen gut und exact. Frl. Schneider leistete mit ihrer gut geschulten, wohlklingenden Stimme Treffliches. Frl. Hansmann, obgleich Schülerin von Duprez in Paris, hat, trotz ihres schönen Stimmfonds, noch mit nasalen und anderen Uebelständen zu kämpfen. Die Kirche war mehr wie je besucht. — Wie alljährlich, führte am Charfreitag den 18. April die Singakademie unter Prof. Grell's Leitung die Matthäus-Passionsmusik von Joh. Seb. Bach in würdigster Weise auf. Die Choräle und Chöre gingen meisterhaft; die Tenor- und Baßsoli wurden von den HH. Domsängern Seyffarth und Sabbath in der anerkennendsten Weise zur Geltung gebracht. Weniger konnten wir uns mit den Damensoli einverstanden erklären. — Das hervorragendste Musikereigniß in dieser Saison war aber die am 19. April stattgehabte (für Berlin vierte vollständige) Aufführung der „Missa solemnis" von Beethoven durch den Stern'schen Gesangverein unter Leitung Jul. Stern's und Mitwirkung der Damen Reclam, Sopran, aus Leipzig, (die schwedische Kammersängerin Frau Michal hatte ihr Erscheinen von Hamburg aus, wo sie gastirt, abtelegraphirt), Frau Franziska Wüerst (Alt), von hier, des Hrn. Domsänger Geyer (Tenor) und des Hrn. Schulz aus Hamburg (Baß). Daß die Sopran- und Baßpartie von Nichtberlinern ausgeführt wurde, ist freilich eigentlich ein Armuthszeugniß für unsere Stadt. Die technischen Schwierigkeiten des Vocalpartes ließen eine vollständige erste Aufführung dieses Riesenwerkes erst am 27. Mai 1844, also 17 Jahre nach dem Tode des Componisten, auf dem Niederrheinischen Musikfeste zu Cöln unter Heinrich Dorn's Leitung zu. Die zweite Aufführung fand am 10. August 1845 in Bonn bei Gelegenheit der Einweihung des Beethoven-Denkmales unter Spohr's Leitung statt. Dann folgten die Aufführungen zu Leipzig, Frankfurt a. M. und 1857 die erste zu Berlin. Das Berliner musikalische Publicum kann Musik-Dir. Stern nicht genug dafür danken, daß er weder Mühen noch Opfer gescheut, dieses wunderbare Werk in seinen riesigen Dimensionen zum vierten Male staunenswürdig zur Aufführung zu bringen. Die Chöre machten bei Ueberwindung aller technischen Schwierigkeiten in ihrer nuancirten, tiefempfundenen Ausdrucksweise einen gewaltigen Eindruck auf die Hörer. Die vier Solisten repräsentirten ein vorzügliches Ensemble und jeder Einzelne gab von seinem Standpuncte aus das Beste. Frau Dr. Reclam, deren gesangliche Leistungen wir auf der 1859iger Tonkünstlerversammlung zu Leipzig schätzen gelernt, hat zwar keine große Stimme, aber sie sang diese undankbare, vocalvirtuose Sopranpartie, die das 2gestrichene B und 3gestrichene C in oft wiederkehrender, anhaltender Weise forcirt, mit einer vorzüglichen Correctheit und ausgeprägtem musikalischem Verständniß. Die Alt-, Tenor- und Baßsoli wurden ebenfalls in würdigster Weise interpretirt und waren den Leistungen der Frau Dr. Reclam vollständigst ebenbürtig. Hr. Remenyi spielte das Violinsolo im Benedictus — einzelne tiefe Töne auf der D- und G-Saite abgerechnet — mit der seelenvollsten Auffassung. Die Liebig'sche Capelle entledigte sich ihrer ebenfalls schwierigen Instrumentalaufgabe (rechnen wir einen verfrühten Horneinsatz ab) mit hoch anzuerkennender, musikalischer Tüchtigkeit. Für spätere Aufführungen machen wir Hrn. Musik-Dir. Stern darauf aufmerksam, doch das Streichquartett und namentlich die ersten Geigen und Bässe zu verstärken, da in Ermangelung der Orgel namentlich die Bässe die Fundamentalkraft der Orgel ersetzen müssen. Da zu der vierten Aufführung der „Missa solemnis" selbst noch der Vorsaal des großen Saales der Singakademie ausverkauft war, so dürfte wol die Bitte um eine fünfte Aufführung dieses Werkes schon im nächsten Jahre gerechtfertigt sein. Th. Rode.

Hannover. Am 15. März hatte Frl. Tina Hey im Saale des Künstlervereins ein Concert veranstaltet, in welchem sie von den HH. Hofopernsänger Dr. Gunz und Kammermusikern Prell (Violoncellist) und Grün (Violinspieler), sowie von Mitgliedern des Männergesangvereins unterstützt wurde. In Beethoven's Es dur-Trio, C dur-Polonaise für Pianoforte und Violoncell von Chopin, A moll-Rondo für Pianoforte und Violine von F. Schubert und den drei Präludien für Pianoforte solo von Stephen Heller erwies Frl. Hey ihre Tüchtigkeit im Ensemble- und Solospiel. Es ist weniger ihre technische Fertigkeit, als ihre Begabung für das geistige Erfassen der Intentionen des Tondichters, welche ihren Leistungen einen eigenthümlichen Reiz und die künstlerische Bedeutung verleiht. Daß sie von den HH. Prell und Grün aufs Beste unterstützt wurde, brauche ich nicht hinzuzufügen. Auch die Liedervorträge des Hrn. Dr. Gunz trugen nicht wenig zur Verschönerung des Programmes bei, wie denn die Vorträge des Männergesangvereins (Psalm „Der Herr ist mein Hirte" von Franz Schubert und Ständchen von Jul. Otto) ebenfalls alles Lob verdienen. x.

Regensburg. Vor einiger Zeit — vergl. Nr. 5 d. Bl. — berichtete ich Ihnen über eine vom Grafen Eduard Du Moulin hier veranstaltete Soirée. Derselbe hat, was ich bereits am Schlusse meiner ersten Correspondenz andeutete, am 15 März nun auch ein Orchesterconcert, und zwar zum Besten zweier hochbetagter hiesiger Theatermitglieder, gegeben, dessen Programm eine gleich löbliche Tendenz wie die frühere Soirée bekundete. Ich betone dies um so mehr, da mit Ausnahme des „Tannhäuser", der vor sieben Jahren über die hiesige Bühne ging, bisher noch kein Werk der neueren Musikrichtung in unserem Regensburg zur Aufführung gelangte. Eröffnet wurde das Concert mit einer Ouverture des Concertgebers zu Shakespeare's „Romeo und Julia", welche vom Orchester mit sichtlicher Hingebung gespielt wurde, sich der beifälligsten Aufnahme Seitens des Publicums erfreute. Nicht minder zu rühmen ist die Wiedergabe der beiden anderen Orchesterwerke, Vorspiel zu „Lohengrin" und R. Schumann's Manfred-Ouverture. Ersteres ergoß seinen heiligen Zauber auf die Mitwirkenden wie auf die Hörer, während es der Schumann'schen Ouverture hier eben so erging, wie es auch anderwärts bei ihrer erstmaligen Aufführung zu geschehen pflegt; sie wurde nicht verstanden, denn die Musik ist ohne Kenntniß und Verständniß von Byron's Dichtung kaum faßlich. Die beiden Schubert'schen Lieder, „Der Wanderer" und „Am Meer", wurden von Hrn. Grunwald, dessen weiche Baritonstimme sich besonders zum Vortrage von Liedern ernsten Inhaltes eignet, trefflich gesungen. Frl. Lina Meyer, Ihnen vielleicht noch aus meinem vorigen Berichte erinnerlich, zeigte durch ihre Wiedergabe der beiden Elisabeth-Gesänge — erste Scene des zweiten und Gebet des dritten Actes aus „Tannhäuser" — aufs Neue ihre musikalisch-dramatische Begabung. Die talentvolle Sängerin gedenkt, wie ich höre, während des Sommers uns zu verlassen, um sich in Leipzig weiteren Gesangsstudien zu widmen. — Der hiesige Orchesterverein wird demnächst sein drittes Symphonieconcert veranstalten, und zwar dies Mal, da Capell-M. Ott erkrankt, unter Direction des Grafen Du Moulin, der die Einladung zur Uebernahme jener freundlichst angenommen hat; eben derselbe wird auch die Aufführung des Gounod'schen „Faust" am Theater möglich machen, da der Director ihn zum Einstudiren und zur Leitung dieses Werkes bereit gefunden. tz.

Halle. Sonnabend den 29. März fand im Saale des Kronprinzen ein öffentliches Concert des hiesigen Orchestervereins, zu Gunsten von dessen Dirigenten, des Musik-Dir. Hrn. John, statt, und es gelangten in demselben folgende Werke zur Aufführung: Beethoven's neunte Symphonie, erster bis dritter Satz, Beethoven's Leonoren-Ouverture Nr. 3, Solosatz für Violoncell und Orchester von Servais und R. Wagner's Tannhäuser-Ouverture. Sämmtliche Orchesterwerke, vorzugsweise aber das Symphonie-Scherzo und die Leonoren-Ouverture, wurden unter der sicheren, verständnißvollen Leitung des Hrn. John recht brav gespielt, und wir können nicht umhin, an dieser Stelle dem Orchester sowol im Allgemeinen, als auch im Besonderen dem Trompeter Hrn. Jesemann, sowie dem Horn isten Hrn. Hähne für ihre trefflichen Soli unbedingtes Lob zu spenden. Wenn-

gleich es allerdings zu bedauern, daß eine Aufführung der ganzen Beethoven'schen Symphonie nicht zu ermöglichen gewesen, so ist es doch jedenfalls sehr dankbar anzuerkennen, daß Hr. Musik-Dir. John die, seit fast zwei Decennien in Halle nicht gehörte „Neunte", wenn auch eben nur theilweise, zu seinem Benefiz gewählt. Von Seiten des zahlreichen Publicums wurden sämmtliche Orchesternummern mit lebhaftem Interesse aufgenommen. Der Vortrag des Servais'schen Violoncellsatzes von Hrn. Krumbholz aus Leipzig war recht befriedigend, und erntete derselbe allgemeinen Beifall. — Unter der Direction des Hrn. Musik-Dir. Thieme kamen am Charfreitage in hiesiger Marktkirche zur Aufführung: L. Cherubini's „Requiem" für Männerchor und Orchester und Himmel's „Vaterunser" (Text von Mahlmann) für Soli, Doppelchor und Orchester. Die Tenorsoli hatte Hr. Musik-Dir. John übernommen, und die Chöre wurden gesungen von einer Anzahl Mitglieder hiesiger Männerchöre und dem Thieme'schen Gesangvereine. J. H.

Altenburg. Am 13. April hatte Hr. G. Ad. Thomas aus Leipzig in hiesiger Brüderkirche ein Orgelconcert veranstaltet. Schon früher wurden die Leistungen dieses jungen Tonkünstlers in d. Bl. mit lebhafter Anerkennung besprochen, und auch sein diesmaliges Auftreten — das zweite öffentliche, so viel uns bekannt — verdient mit Auszeichnung erwähnt zu werden. Es ist nur zu bedauern, daß das größere Publicum den Gelegenheiten, bedeutendere Orgelwerke in künstlerischer Ausführung zu hören, in der Regel so wenig Theilnahme schenkt. Hr. Thomas spielte Toccata und Fuge (D moll) und Präludium mit Fuge (A moll) von J. Seb. Bach, außerdem Sonate in E moll von A. G. Ritter und drei Stücke aus den in nächster Zeit bei Fr. Hofmeister erscheinenden „Pedalstudien" eigener Composition. Diese Letzteren dürfen ein nicht gewöhnliches Interesse beanspruchen. Ernster Sinn, beachtenswerthe Erfindung und Gewandtheit in Behandlung musikalischer Formen, ein fruchtbares Bach-Studium erkennen lassend, sprechen aus diesen Erstlingen, von denen die zweite und dritte Nummer die meiste Sympathie zu finden schienen, während die erste vorwiegend den Charakter einer „Studie" behauptet. Sämmtliche Werke wurden mit selbständiger Erfassung des Inhalts, die eine lebendige geistige Antheilnahme an der Tonschöpfung voraussetzt, geschmackvoll und mit sicherer Technik ausgeführt, die namentlich auch im Pedal eine bedeutende ist, wie insonderheit der Vortrag der A moll-Fuge bewies. — Recht wacker und wirkungsvoll wurde der Concertgeber durch Frl. Giesinger und Hrn. Wilhelmj aus Leipzig unterstützt. Erstere sang mit Hingebung und Verständniß ein ansprechendes Ave verum für Sopran von E. Silas und Arie aus dem Weihnachtsoratorium von Seb. Bach, welche, durch innigen und der modernen Anschauung sich nähernden Gefühlsausdruck fesselnd, mit ersichtlicher Theilnahme aufgenommen wurden. Die Sängerin war vorzüglich bei Stimme und löste ihre Aufgaben in durchaus befriedigender Weise. Nicht minder warme Anerkennung erwarb sich Hr. Wilhelmj mit dem Vortrag der Bach'schen Ciaconne für Violine solo. Bedeutende Technik, ein runder, kräftiger Ton, der sich willig in alle Nuancirungen fügt, sowie eine schwungvolle, hier und da fast zu eifrige Vortragsweise, gehoben durch Sauberkeit und größte Reinheit der Intonation, zeichnen das Spiel des jungen Künstlers aus, dem nach einer so braven Leistung aus bester Ueberzeugung eine erfolgreiche Zukunft in Aussicht zu stellen ist. Das Concert verlief, ohne — im eigentlichen Sinne des Wortes — einen einzigen Mißton zu hinterlassen.

G. R.

Chemnitz. Mit dem am Palmsonntage im Stadttheater unter Mannsfeldt's Leitung gegebenen Concerte ist endlich auch hier der Anfang zur Begründung eines Orchesterpensionsfonds gemacht worden. Zur Aufführung gelangten das Halleluja aus Händel's „Messias", leider nur im Orchesterarrangement und deshalb natürlich von nicht durchschlagender Wirkung. Ferner hörten wir eine Sopranarie aus Mendelssohn's „Elias", von einer musikalisch gebildeten Dilettantin entsprechend vorgetragen. Hierauf folgte Beethoven's Musik zu Goethe's „Egmont" mit verbindendem Texte von Mosengeil, welchen Hr. Dombrowsky, Mitglied des hiesigen Theaters, sprach, während die Lieder von oben genannter Dame gesungen wurden. Die Wiedergabe dieses Werkes war eine vorzügliche, wie denn überhaupt die Wahl desselben besonderen Dank verdient, da es unseres Wissens hier noch nicht in seiner Vollständigkeit gehört wurde. Den Schluß des Concertes bildete die wohlgelungene Ausführung der C dur-Symphonie von Franz Schubert. — Am 9. April gab Musik-Dir. Mannsfeldt seine dritte Soirée für Kammermusik, in welcher ein Quartett (E moll) von Fesca und Beethoven's Sextett Es dur in befriedigender Weise zu Gehör gebracht wurden. Zwischen den beiden genannten Werken producirten sich die Hornisten unseres Orchesters mit zwei Hornquartetten. b.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Hr. Jean Vogt aus Petersburg ist in Leipzig wieder eingetroffen und gedenkt sich einige Zeit hier und in Dresden aufzuhalten, um an beiden Orten einige seiner neuesten Werke vorzuführen.

Am 28. April eröffnete Frl. Desirée Artôt als Marie in der „Regimentstochter" am Leipziger Stadttheater einen Gastrollencyclus.

Im Victoriatheater zu Berlin werden Vorstellungen einer französischen Sommeroper unter Direction von Chabbert und Masina stattfinden.

Der Wiener Männergesangverein hat seine projectirte Reise zur Londoner Industrieausstellung aufgegeben; Meyerbeer ist bereits in London angelangt.

Musikfeste, Aufführungen. Am 28. vor. Mts. fand unter Rietz' Leitung in Dresden das längst angekündigte, dem Andenken Lipinski's gewidmete Concert statt, in welchem besonders Kammermusikus Seelmann durch den Vortrag zweier Sätze aus Lipinski's „Concert militaire" und eines Capriccio von J. Rietz glänzte.

In Zittau und Bautzen veranstaltete das Quartett der HH. Lauterbach, Hüllweck, Göring und Grützmacher am 22. und 25. April Soiréen.

Am 3. April wurde zu Regensburg C. A. Mangold's Oratorium „Abraham" mit durchschlagendem Erfolge zu Gehör gebracht.

Die Aufführung der Matthäus-Passion in der Darmstädter Stadtkirche am 16. v. Mts. unter Mitwirkung der HH. Stockhausen und Wolters war, wie uns geschrieben wird, eine noch abgerundetere, als im vorigen Jahre; eben so rühmt man uns die Wiedergabe dieses Bach'schen Meisterwerkes in Frankfurt a. M.

Das Programm des im August d. J. in Darmstadt abzuhaltenden fünften mittelrheinischen Musikfestes bringt am ersten Tage Händel's „Judas Makkabäus"; am zweiten Tage: Cantate (Hirte Israel) von S. Bach, zwei Chöre a capella von Palestrina und Vittoria, Ouverture zu „Medea" von Cherubini, Arie von Beethoven, Lieder von R. Schumann, „Sturmesmythe" für Männerchor von Franz Lachner und Beethoven's neunte Symphonie. Von Solisten sind bereits gewonnen Hr. Jul. Stockhausen und Frau Potthoff-Diehl; zum Festdirigenten wurde C. A. Mangold ernannt.

Neue und neueinstudirte Opern. In Carlsruhe soll, wie die Zeitungen berichten, eine Oper des dortigen Hofcapell-M. J. Strauß „Die Schlittenfahrt von Nowgorod" beifällig aufgenommen worden sein. (Wäre dies nicht eine Verwechselung mit der von uns in vorletzter Nr. erwähnten Strauß'schen Oper „Die Hexe von Pultawa", deren Aufführung erst noch bevorsteht?)

Gouvy arbeitet an einer Oper, zu der ihm Moritz Hartmann den Text geschrieben hat.

Vermischtes.

Die Versammlung der Bevollmächtigten deutscher Gesangvereine zur Gründung eines allgemeinen deutschen Sängerbundes trat am 1. Mai in Bamberg zusammen.

Halévy hat die Vollendung seiner Oper „Noah" dem jungen Tondichter Gevaerts aus Gent übertragen.

In Petersburg eröffnet die „russische Musikgesellschaft" am 1. September ihr Conservatorium unter der artistischen Direction von A. Rubinstein; das Comité der genannten Gesellschaft hat die administrative Leitung. Die Ausbildung in diesem Institut gewährt die bisher nicht genossenen Rechte des freien Künstlers, d. h. Enthebung von allen Abgaben und Befreiung von der Militairpflicht. Unter den bereits engagirten oder doch vorgeschlagenen Professoren der verschiedenen musikalischen Lehrzweige sind: Henselt, Alex. Dreyschock, H. Wieniawski, Davidoff, C. Schuberth, Frau Nissen-Salomon, Zaremba, A. Rubinstein.

Kritischer Anzeiger.

Concertmusik.

Für Orchester.

Franz Liszt, Künstler-Festzug zur Feier von Friedrich Schiller's hundertjährigem Geburtstag. Partitur (58 S. gr. 8.) Weimar, T. F. A. Kühn. Pr. 1½ Thlr., Clavierauszug zu zwei (22½ Ngr.) und vier Händen (1½ Thlr.)

Vorliegendes Orchesterstück spendete F. Liszt als würdigen Beitrag zu den künstlerischen Kundgebungen bei der solennen Begehung des Schillerfestes in Weimar 1859. Die Themen der glänzend orchestrirten Festgabe sind allerdings nicht origineller Natur, sondern sie sind bereits früher erschienenen Werken des Autors, welche in irgend einer Beziehung zu Schiller stehen, entnommen und in veränderter Gestalt zu einem reichen und wirkungsvollen Tongebilde zusammengefaßt worden. Nach einigen einleitenden Accorden beginnt auf Seite 4 der Partitur das kühn aufstrebende Anfangsmotiv der Liszt'schen Cantate für Männerchor und großes Orchester „An die Künstler" (Weimar, Kühn) — eine Perle für den deutschen Männergesang, die noch lange nicht in ihrem wahren Werthe allseitig beachtet wurde — im Marschrhythmus, worauf sich Seite 6 ein ferneres Motiv jenes grandiosen Männerchores anschließt. Einige zartere Themen desselben treten im ferneren Verlaufe in neuer Form auf und leiten in das Hauptthema der symphonischen Dichtung nach Schiller's „Ideale" (Seite 14 der Partitur) über. In schöner Steigerung mündet dieses anmuthige Motiv, nachdem es ein zweites derselben Tondichtung berührt, in den Anfangs berührten pompösen Grundgedanken ein, worauf alsbald das Idealmotiv in ganzer Orchesterpracht auftritt und in gesteigerter Bewegung glanzvoll dem Schlusse zueilt. Wir haben den frischen, kräftigen Satz nicht nur von den vorzüglichen Kräften der Weimarer Hofcapelle, sondern auch von minder geübten Orchestern, z. B. von dem Musikcorps des Stadtmusik-Dir. Fischer vor einem sehr gemischten Publikum gehört und haben uns stets von dem anregenden Erfolge des beregten Orchesterstückes angenehm berührt gefunden. — Die beiden freien Bearbeitungen sind unter des Componisten Händen sehr wirkungsreiche, mäßig schwere Claviersätze geworden, die wir dem Fortschritte huldigenden Spielern hiermit bestens empfehlen.— Die Ausstattung ist in jeder Hinsicht eine vorzügliche zu nennen.

A. W. Gottschalg.

Für Violine.

Louis Spohr, *Concertos pour le Violon*. Nr. 2 (Op. 2 in D), Nr. 7 (Op. 38 in E), Nr. 8 (Op. 47 in A). Nouvelle Edition par *Ferd. David*. Leipzig und Berlin, C. F. Peters. Pr. Nr. 2 u. 7 à 20 Ngr., Nr. 8 17½ Ngr.

Die Bedeutsamkeit der Spohr'schen Violinconcerte ist zu allgemein anerkannt, als daß wir hier Gelegenheit nehmen sollten, dieselben einer anderweiten Besprechung zu unterziehen. Die Violinvirtuosen machen wir aber auf diese Ausgabe ganz besonders aufmerksam, da dieselbe von dem Herausgeber streng durchgesehen und nach den Intentionen des Autors corrigirt worden ist. Sie wird die Auffassung dem ausübenden Künstler bedeutend erleichtern, denn die Bezeichnung der verschiedenen Stricharten ist mit größter Sorgfalt und Genauigkeit ausgeführt.

Charles Lipinski, Op. 34 et posth. *Deux Impromptus*. Dresden und Zittau, Friedel. Pr. 7½ Ngr.

Zwei hübsch gedachte, effectmachende Stücke, die wir besonders den Virtuosen als passende Zugabepièçen nach dem im Concerte errungenen Beifall empfehlen. Auch in Matinéen, Soiréen u. s. w. dürften beide Impromptus — Nr. 1 D moll, Allegro energico; Nr. 2 D dur, Andante, Tempo di Menuetto — an ihrem Platze sein und mit Erfolg gehört werden. h —.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Wolfg. Amad. Mozart, Op. 47. Sonate in C moll für das Pianoforte. Berlin, Albert Bach. Pr. 10 Ngr.

Diese Sonate ist — was auch die Verlagshandlung auf dem Umschlagstitel bemerkt — bisher in keiner Gesammtausgabe der Mozart'schen Pianofortewerke erschienen. Doch gelangt das Werk in der vorliegenden Ausgabe (es ist derselben die Jahreszahl 1861 beigedruckt) nicht zum ersten Male auf den Musikalienmarkt. Es ist dasselbe vielmehr vor etwa zehn Jahren bei G. A. Zumsteeg in Stuttgart und muthmaßlich viel früher bei Andrè in Offenbach edirt worden. Wenigstens trägt das uns vorliegende Exemplar aus letztgenanntem Verlage die Spuren eines ziemlich hohen Alters an sich, und die sehr mangelhafte Ausführung des Notenstiches, sowie die gesammte technische Anlage bestätigen unsere Meinung ganz unzweifelhaft. Demnach ist auch mit ziemlicher Gewißheit anzunehmen, daß Andrè der erste Herausgeber der Sonate gewesen. Weitere Editionen sind uns nicht bekannt geworden. — Mozart's Autorschaft läßt sich freilich nicht mit Sicherheit nachweisen; es spricht sogar manches Unerhebliche, worauf wir hier nicht näher eingehen können, gegen dieselbe. Nur nebenbei wollen wir nicht unerwähnt lassen, daß die Sonate in dem von Mozart selbst geführten thematischen Catalog, welcher die Zeit vom 9. Februar 1784 bis zum 15. November 1791 umfaßt, nicht aufgeführt ist. Und doch müßte man, die künstlerische Entwickelung des Mozart'schen Genius ins Auge fassend, die Entstehung dieser Composition, wie sie leibt und lebt, jedenfalls in eben jener Zeit suchen. Wie dem sein möge, das Werk ist prächtig und verdient den Freunden Mozart'scher Musik warm empfohlen zu werden. Carl Czerny sagt in seiner großen Pianofortеschule, Band 4, Seite 162, über dasselbe: „Diese Sonate ist zwar nicht in den Gesammtausgaben der Mozart'schen Werke enthalten, doch ist sie so vortrefflich und geistreich, daß wir sie empfehlen würden, selbst wenn ihre Aechtheit in Zweifel stände." — Dem Hrn. Verleger gebührt für erneuete Herausgabe, in Anbetracht des musikalischen Werthes dieser Sonate, ein Wort des Dankes. Die Ausgabe stimmt buchstäblich mit der oben erwähnten (jedoch mit Ausnahme zweier Druckfehler auf Seite 8 und 14) überein.

G. R.

Fr. Liszt, Aus Richard Wagner's „Lohengrin". Nr. 1 Festspiel und Brautlied für das Pianoforte. (Neue umgearbeitete Ausgabe.) Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. 1 Thlr.

Jedenfalls ist diese „neue umgearbeitete Ausgabe" des Festspiels und Brautliedes aus „Lohengrin", welche vor Kurzem erschien, ein vollendetes Muster eines Orchester- und Gesangsarrangements für Pianoforte. Die zartesten, feinsten wie die vollsten Schattirungen des Orchesters, sowie das Auftreten des Gesanges in der fließendsten Weise sind mit einer so gewissenhaften Sorgfalt in dieser Clavierbearbeitung wiedergegeben, daß man in der Erinnerung sich ganz dem Eindrucke der Aufführung dieses schwärmerisch schönen Musikstückes aus Wagner's „Lohengrin" hingiebt. Dabei dürften selbst weniger fertige Pianofortespieler vor diesem Arrangement nicht zurückschrecken. Schwierigkeiten sind dadurch geschickt vermieden, daß vollklingendere Orchestersätze auf drei Systeme geschrieben sind, was die Ausführung nicht nur wesentlich erleichtert, sondern auch die Zusammengehörigkeit der einzelnen Motive und die Stimmführung viel deutlicher und entsprechender herausstellt, wie auch die sorgfältig angegebenen Vortragsbezeichnungen zur treuesten Wiedergabe dieser Wagner'schen Composition wesentlich beitragen. Julius Tschirch.

Berthold Tours, *Cinq Morceaux caractéristiques* pour Piano. London, Ashdone & Parry. Pr. —?

Es liegen uns hier fünf Stücke eines jungen Componisten, früheren Schülers des Leipziger Conservatoriums, vor, die in der That sehr reizend und anmuthig wirken müssen, wenn sie, wie sie es ihrem Inhalte nach verlangen, fein nuancirt vorgetragen werden. Ihr eigentlicher Charakter ist weich, träumerisch — vorzugsweise in Nr. 1

(F dur); doch fehlt es auch an kräftigen, markigen Stellen keineswegs, wie Nr. 2 (A moll), ein in Marschform gehaltenes Stück beweist, in welchem uns die Partie besonders zusagt, welche als Einleitung zur Wiederaufnahme des Themas dient. Nr. 3 (D dur) will uns als das schwächste dieser Stücke erscheinen, während wir wol unbedenklich Nr. 4 (As dur) als das beste und originellste bezeichnen können. Es hat viel Schwung und Fluß; auch contrastirt der Mittelsatz sehr glücklich dem Hauptthema gegenüber. Nr. 5 (G dur) zeichnet sich durch eine sehr gute Verwendung des Hauptmotivs aus. Obgleich dieses die ganze Nummer hindurch unaufhörlich in Thätigkeit bleibt, präsentirt es sich doch immer in neuem und schönerem Gewande. Der Componist hat die Gefahr der Langeweile, die mit der Verarbeitung so kurzathmiger, eintactiger Motive unleugbar verbunden ist, glücklich umgangen. An die gewaltsame Hinlenkung zum Schlusse des Hauptsatzes, ins G dur, Seite 3, von Zeile 1 an, kann sich indeß unser Ohr nicht gewöhnen; dieselbe Stelle ist später naturgemäß geführt worden. — Die Stücke mögen Solchen, die für feinere, gewählte harmonische Wendungen, an denen sie reich sind, ihren Geschmack gebildet haben, ganz besonders zur Bekanntschaft empfohlen sein. Obgleich sie Anton Rubinstein gewidmet sind, erfordern sie dennoch nur eine mittlere Fingerfertigkeit und sind im Ganzen so dankbar für den Spieler, wie sie unzweifelhaft dem Zuhörer Freude machen werden. E. B.

Für zwei Singstimmen mit Pianoforte.

Joh. Seb. Bach. Duette aus verschiedenen Cantaten und Messen mit Begleitung des Pianoforte bearbeitet von Robert Franz. Breslau, Leuckart.

Inhalt der vorliegenden sechs Hefte: Nr. 1 Duett „Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen" aus der Cantate: Am dritten Weihnachtsfeiertage: „Herrscher des Himmels, erhöre das Lallen", für Sopran und Baß (22½ Ngr.). Nr. 2 Duett „Christe eleison" aus der hohen Messe, für zwei Soprane (20 Ngr.). Nr. 3 Duett „Wenn Sorgen auf mich dringen" aus der Cantate: Am zweiten Sonntage nach Epiphanias: „Ach Gott, wie manches Herzeleid", für Sopran und Alt (22½ Ngr.). Nr. 4 Recitativ und Duett „Komm, mein Jesu und erquicke" aus der Cantate: Peri ogni tempo — „Ich hatte viel Bekümmerniß", für Sopran und Baß (20 Ngr.). Nr. 5 Duett „Et in unum Dominum Jesum Christum" aus der hohen Messe, für Sopran und Alt (17½ Ngr.). Nr. 6 Duett „Domine Deus, Agnus Dei" aus der G dur-Messe, für Sopran und Alt (17½ Ngr.). — Auf unsere Besprechung der „Neuen Tenor-Arien" Bd. 55 S. 109 d. Bl. verweisend, wird es diesen neuen Bearbeitungen Bach'scher Compositionen gegenüber genügen, zu bemerken, daß die Grundsätze, welche den Herausgeber bei den früher erschienenen Bearbeitungen leiteten, auch dies Mal die maßgebenden gewesen sind. Das Bestreben, der Bach'schen Musik eine immer allgemeinere Zugänglichkeit zu verschaffen und ihr den Weg auch ins Haus zu bahnen, verdient allseitig mit Dank anerkannt zu werden, und darf um so mehr Anspruch auf Beachtung erheben, als Robert Franz, auf ein gründliches Bach-Studium gestützt, mit technischer Meisterschaft und ganz im Sinne und Geiste des Originals seiner nicht leichten Aufgaben sich entledigt. — Die thätige Verlagshandlung hat den Heften eine sehr freundliche Ausstattung gegeben. G. R.

Instructives.

Für Pianoforte.

C. C. Brunner, Op. 390. J. B. Cramer's Pianoforte-Schule, neu revidirt, mit neuen progressiven Uebungsstücken vermehrt und für den Unterricht leichtfaßlich bearbeitet ꝛc. Erfurt, Fr. Bartholomäus. Pr. 1 Thlr.

————, Op. 393. Drei Kinder-Sonaten im leichtesten und progressiven Styl ꝛc. Dresden, Ad. Brauer. Pr. à 10 Ngr.

————, Op. 394. Das Kinderfest. Sechs leichte und gefällige Tänze für Pianoforte zu vier Händen ꝛc. Dresden, Ad. Brauer. Pr. 17½ Ngr.

Die neue Bearbeitung von Cramer's schätzbarer Pianofortesschule macht Brunner alle Ehre; Anlage und Zusammenstellung sind methodisch geordnet und für den stufenweise fortschreitenden Elementarunterricht zweckmäßig durchgeführt. Allen Clavierlehrern sei daher hiermit diese neue Bearbeitung bestens empfohlen. — Leichtfaßliche Melodien mit geschickter formeller Durchführung zeichnen auch die „drei Kindersonaten" aus. Dieselben werden, nachdem ein mäßiger Fortschritt gemacht, von Neuem die Lust zum Fleiße bei der Jugend erwecken und dürften ganz besonders geeignet sein, ein Verständniß für die größeren Formen dieser Kunstgattung — namentlich Haydn — anzubahnen. — Weniger gelungen und ansprechend sind die sechs Tänze im „Kinderfest". Hier lassen sich die nachtheiligen Einflüsse der Brunner'schen Vielschreiberei gar nicht verkennen. Die „Tyrolienne" scheint uns noch die gelungenste Nummer des ganzen Heftes zu sein.

Julius Püschel, Elementar-Clavierschule. Zweite Auflage. Langensalza, Schulbuchhandlung des Thüringer Lehrervereines. 1861. Pr. —?

Ein Machwerk, von dem man nicht anders sagen kann, als daß es Schade um das dazu verwendete Papier ist. Die ersten Uebungen sind zum Theil für den vierhändigen Gebrauch berechnet, dabei aber höchst geschmacklos arrangirt. Fast in jeder Nummer hat die rechte Hand des „Secondo" durchweg die Töne der linken Hand des „Primo" mitzuspielen, und wollte man wirklich Letzteres auch eine Octave höher spielen, so hätte das ganze Werk doch Nichts dabei gewonnen. Auf Seite 85 fehlt sogar die Bezeichnung „Primo". Nachdem das vierhändige Spiel vorüber ist, folgen eben so nichtssagende, langweilende zweihändige Uebungen nach. Dabei enthält die ganze „Elementar-Clavierschule" nicht einen Buchstaben Text.

Emanuel Wienskowitz, Lehrbuch zur schnellen und gründlichen Erlernung des Clavierspieles ꝛc. Leipzig, Edm. Stoll. Pr. 1 Thlr.

Der Verfasser spricht sich in seiner Vorrede über Zweck und Inhalt seines Buches hinreichend aus. Erwägt man, welche Schwierigkeiten dem Lehrer bei einem neuen Zöglinge sich darbieten, wenn demselben das A-B-C der Musik im Allgemeinen verständlich beigebracht werden soll, so muß vorliegende Arbeit den Clavierlehrern eine sehr willkommene Gabe sein. Der Verfasser ist bemüht, „ein neues, leicht faßliches, instructives Lehrsystem aufzustellen und in demselben die Theorie mit der Praxis zu vereinbaren", wie er im Vorworte ankündigt, und dies ist ihm auch in anerkennenswerther Weise gelungen.

Alexander Dreyschock, Etude. Erfurt, Fr. Bartholomäus. Pr. 10 Ngr.

Diese „Etude" stellt die Anforderungen an technische Fertigkeiten nicht zu hoch, ist aber bemüht, der Ausbildung selbst förderlich zu sein. Ihre Hauptbestimmung ist, die Geläufigkeit des dritten und fünften Fingers in der Aufeinanderfolge verschiedener Doppelgriffe bei ruhiger Handhaltung zu erweitern, und dürfte die „Etude" besonders Musikinstituten zur Benutzung beim Unterrichte bestens zu empfehlen sein. Der geringe Preis wird das Anschaffen dieser sowol nützlichen, als auch angenehmen Uebungspièce jedem einzelnen Schüler möglich machen.

J. Gallrein, Op. 9. Fliegende Blättchen. Sechs kleine Charakterstücke ꝛc. Weimar, T. F. A. Kühn. Pr. —?

L. Köhler, Op. 116. Aufmunterung zum Fleiße. Zwölf musikalische Uebungsstücke ꝛc. Leipzig, Fr. Hofmeister. Pr. 1 Thlr. 7½ Ngr.

————, Op. 117. Die goldene Jugendzeit. Drei instructive Rondinos zur Geläufigkeitsübung beider Hände ꝛc. Leipzig, Fr. Hofmeister. Pr. 20 Ngr.

Diese drei Werke gehören unstreitig zu dem Besten, was bei der großen Masse instructiver Sachen für den Unterricht in neuerer Zeit geschrieben worden ist. Rein technischem Zwecke ist Köhler's Op. 117 gewidmet, während sein Op. 116 und Gallrein's „Fliegende Blättchen" mehr der Unterhaltung und Aufmunterung Genüge leisten sollen. Gallrein's Op. 9 enthält sechs schön und frisch empfundene Nummern: „Im Walde", „Bittendes Kind", „Tanzlied", „Morgenandacht", „Müllers Wanderlust" und „Reges Leben", die vom Componisten scharf und fein charakterisirt worden sind. Als vorzüglich gelungen dürften Nr. 5 „Müllers Wanderlust" und demnächst Nr. 1 „Im Walde" zu betrachten sein.

Mit Gallrein fast rivalisirend tritt uns Köhler in seinem Op. 116 entgegen, doch sind die technischen Anforderungen hier bedeutender. Besonderes Interesse verdienen die Nummern 3 und 7 ihrer harmonischen Durcharbeitung wegen. In beiden Nummern schreitet der Baß fast durchweg in reinen Quinten fort, und dabei ist diese von der alten Theorie so verpönte Folge mit einer solchen Feinheit durchgeführt, daß selbst alte Orthodoxe zugestehen werden, von einem Uebelklange sei hier durchaus nicht die Rede. Wieder ein Fortschritt zur Emancipation der Quintenfolgen. Auch die übrigen Nummern bieten reiche harmonische und melodische Schönheiten. — „Die goldene Jugendzeit" — desselben Autors Op. 117 — enthält drei Rondinos, die, obschon sie auf weitere Entwickelung der Technik berechnet sind, durchaus nicht nur diese Seite durchblicken lassen, sondern auch die angenehmere, melodische. Der Titel ist diesem Werke gänzlich entsprechend. Das kräftige, frische und muntere Jugendleben wird in vorzüglicher Weise darin geschildert. — Allen drei genannten Werken können wir sonach die besten Empfehlungsschreiben an das musiktreibende und musikliebende Publicum mit Freuden ausstellen.

h —.

Carl Czerny, Op. 807. *Grande Collection de nouvelles Etudes de Perfection* pour le Piano. Cassel, Carl Luckhardt. Lief. 5 Pr. $^3/_4$ Thlr. Lief. 6 Pr. $^2/_3$ Thlr.

Ist der innere musikalische Werth dieses Etudenwerkes auch nicht hoch anzuschlagen, so wird dieser Umstand seiner Verwendung beim Unterrichte behufs Aneignung einer höheren technischen Fertigkeit nicht hindernd im Wege stehen, so lange dem Technischen als Grundbedingung der ausführenden Kunst sein unbestrittenes Recht verbleibt. Das Werk umfaßt 100 Etuden, welche sämmtlich mit Fingersatz bezeichnet sind. Der Notendruck läßt Nichts zu wünschen übrig.

Lina Ramann. Technische Studien für das Pianoforte. Hamburg 1861, Joh. Aug. Böhme. 2. Heft. Pr. $1^2/_3$ Thlr.

Die Verfasserin dieser Studien ist — wie d. Bl. früher mittheilten — Leiterin eines Musikinstitutes in Glückstadt im Holsteinischen. Dem vorliegenden zweiten Hefte ist ein „Vorwort" beigegeben, in welchem der Zweck dieser „technischen Studien" dahin angegeben wird, „auf möglichst kurzem Wege eine durchaus schöne Technik zu erzielen: eine Technik, welche die einer früheren Epoche des Clavierspieles (Mozart-Clementi) und die von der früheren so ganz verschiedene unserer Zeit (Beethoven-Liszt) in sich vereinige." — Die Aneignung einer schulgerechten, künstlerischen Technik ist bekanntlich das Werk unendlicher Sorgfalt von Seiten des Lehrers, wie sie anderen Theils dem Schüler viel Zeit und Schweiß kostet. Ein Werk, das geeignet erscheint, die technischen Ziele in praktischer Weise zu fördern, ist immer mit Dank und Anerkennung entgegenzunehmen, und wie nun die einschlagende Literatur gar manchen schätzbaren Beitrag auf diesem Gebiete geliefert hat und immer noch zu Tage fördert: so werden auch diese mit tüchtiger Sachkenntniß und unter Benutzung des anerkannt Nützlichen verfaßten „technischen Studien" in ihrer Weise dem die höchste technische Ausbildung anstrebenden Schüler zum Ziele verhelfen. Das vorliegende Heft enthält auf 34 Notendruckseiten 117 Uebungen in Doppelgriffen und Doppelgriffpassagen in Terzen, Sexten, Octaven; 123 Uebungen in Accorden und Accordpassagen; endlich 24 Uebungen im Figuren- und Passagenspiel. Die Zahl der Uebungen vermehrt sich noch dadurch um ein Beträchtliches, daß die mancherlei Exercitien in allen Tonarten und mit verändertem, oft traditionswidrigem Fingersatz auszuführen sind. Wir scheiden mit der Ueberzeugung von diesem Studienwerke, daß, wer das reiche Material desselben zum sicheren und bewußten Eigenthum seiner Finger gemacht hat, eine Stufe der Virtuosität einnimmt, die ihn zur Ausführung der schwierigsten Clavierwerke befähigt. Daß indessen unter der großen Masse Clavierspieler verhältnißmäßig immer nur wenige außergewöhnlich Befähigte diese Stufe erringen werden, ist eine so ausgemachte Erfahrung, daß deren ursachliche Begründung nicht vonnöthen erscheint. — Das Werk ist „dem Begründer einer neuen Epoche des Clavierspieles", Franz Liszt, gewidmet. G. R.

Für Violine.

Ferdinand Hüllweck, *Exercices pour Violon*. Zweite Ausgabe (3 Hefte). Heft 1. Dresden und Zittau, Bernhard Friedel. Pr. 1 Thlr.

Der Autor will seine „Exercices" als Fortsetzung und Ergänzung der trefflichen Violinschule Baillot's angesehen wissen, da er diese für die vorzüglichste hält. So sehr wir eines Theiles ihm beistimmen, lassen wir doch auch anderen guten Werken Gerechtigkeit widerfahren und betrachten vorliegende Uebungen als Supplement zu jeder Violinschule. Die Vorzüglichkeit derselben ist bereits von den Conservatorien zu Prag und Dresden anerkannt worden. In jeder Hinsicht werden Hüllweck's „Exercices" — so weit wir aus dem uns vorliegenden ersten Hefte folgern können — denen Keyser's an die Seite zu setzen sein, um für die schon bedeutenderen Kreutzer's zu befähigen.

Friedrich Solle, Praktische Violinschule. Erste bis sechste Lieferung. Zweite Auflage. Langensalza, Schulbuchhandlung des Thüringer Lehrervereines. Pr. —?

Es ist nicht zu leugnen, daß der Autor mit sorgfältigem Fleiß und vielem Geschick seine „Violinschule" durchgearbeitet hat; er ist hinter den Fortschritten, die die neuere Technik angebahnt, nicht zurückgeblieben, und hat der Schüler sämmtliche sechs Hefte tüchtig durchgespielt, so wird er auch etwas Ordentliches gelernt haben, das ihn für weitere Studien befähigt. Nur die äußere Ausstattung des Werkes sollte eine bessere sein. Der Notendruck ist theilweise zu eng und gepreßt und erschwert auf diese Weise das Lesen bedeutend.

W. Hoppe, Der erste Unterricht im Violinspiel. Leipzig, Carl Merseburger. Pr. 9 Ngr.

Vorliegendes Werk ist — wie der Verfasser im Vorworte sich ausspricht — zunächst für die Zöglinge der Präparanden-Anstalten und Seminarien bestimmt und soll zugleich als eine Vorschule zu jeder größeren Violinschule angesehen und benutzt werden. Faßt man diese Bestimmungen ins Auge, so muß auch zugestanden werden, daß das Schriftchen seinen Zweck vollkommen erfüllt. Nur bei der Bezeichnung der verschiedenen Stricharten wäre es vortheilhafter gewesen, von der neueren Semeiographie Gebrauch zu machen.

Ch. Mikuli, Op. 7. *Polonaise pour trois Violons*. Leopol, Charles Wild. Pr. —?

Mikuli scheint für die Polonaisenform mit Glück zu arbeiten. Das Werk selbst liegt uns nicht in Partitur, sondern in den drei einzelnen Stimmen vor, und so viel wir denselben entnehmen konnten, dürfte dieses Opus zum Studium wie zur Unterhaltung zu empfehlen sein. — h.

Unterhaltungsmusik.

Für Pianoforte.

Charles Sérieux, Op. 2. *La Danse des Elfes*. Scherzo pour le Piano. Breslau, Leuckart. Pr. $12^1/_2$ Ngr.

———, Op. 18. *La Cascatelle en forme d'une Etude* pour le Piano. Ebendas. Pr. $12^1/_2$ Ngr.

———, Op. 25. *Trois Mazurkas* pour le Piano. Ebendas. Nr. 1 Pr. 10 Ngr., Nr. 2 Pr. $12^1/_2$ Ngr.

Die Compositionen von Ch. Sérieux sind — im allgemeinsten Sinne genommen — wohlklingend und ruhen im Uebrigen auf der breiten Grundlage dilettantischer Oberflächlichkeit. Damit ist alles Gute und alles Schlimme über dieselben gesagt. Eigene Erfindung können die Sachen nicht beanspruchen. Besonders dürftig und unbedeutend ist Op. 2 ausgefallen. Für Literatur und Publicum sind dergleichen „Werke" völlig gleichgültig.

H. Berens, Op. 69. Rosen- und Dornenstücke für Pianoforte. Ebendas. Heft 1 Pr. $17^1/_2$ Ngr., Heft 2 20 Ngr.

———, Op. 71. *Mazurka romantique* pour le Piano. Ebendas. Pr. $12^1/_2$ Ngr.

Die „Rosen- und Dornenstücke" bieten bei formeller Abrundung auch einen ansprechenden Gehalt und lassen, wenn auch fremde Einflüsse nicht verleugnend, so doch ernsteres Streben und ein kunstgemäßes Produciren nach poetischen Intentionen nicht verkennen. Auch die „romantische Mazurka" wird sich Freunde gewinnen. Die Sachen sind leidlich geübten Spielern zugänglich, verlangen jedoch einen ausdrucksvollen Vortrag, wenn sie in unserem Sinne wirken sollen.

C. J. Tacitus. Galopp für das Pianoforte. Cassel, Luckhardt. Pr. —?

Der Galopp ist „für fröhliche Stunden" bestimmt. In solchen mag er denn mit durch die Hände gehen.

W. F. Speer, Op. 8. Frühlingsgruß. Idylle für das Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 1/3 Thlr.

Richard Schefter. Tarantelle für das Pianoforte. Ebendas. Pr. 10 Ngr.

Theod. Oesten, Op. 181. *Réminiscences d'Opéras.* Fantaisies élégantes en forme de Potpourris pour le Piano. Ebendas. Nr. 3 „Jessonda" von Spohr. Pr. 20 Ngr.

Joseph Schulz-Weida, Op. 65. Was der Mond belauscht. Sechs musikalische Erzählungen für das Pianoforte. Ebendas. Compl. 1 Thlr. 16 Ngr.

Dem „Frühlingsgruß" von W. F. Speer ist als poetisches Motto Em. Geibel's Gedicht „Du feuchter Frühlingsabend —" vorangesetzt. Die Musik, so dürftig und nichtssagend als möglich, steht mit dem heiter-dunkeln Gefühlsgrunde der dichterischen Strophen nicht einmal annähernd in einigem Zusammenhange. So wirkt das Ganze — wenn von einer Wirkung überhaupt die Rede sein kann — höchst komisch. — Die „Tarantelle" von Schefter ist ein gewandt geschriebenes Stück in Hmoll, das bei fertigem Vortrag im Tempo presto von günstiger Wirkung sich erweist. — Theod. Oesten's Potpourri über die Oper „Jessonda" empfiehlt sich routinirten Spielern zur angenehmen Unterhaltung. — Die „musikalischen Erzählungen" von Schulz-Weida haben wir mit einiger Erwartung zur Hand genommen. Der sinnige Titel „Was der Mond belauscht" (mit der hübschen Ausstattung das Beste an diesem Werke) verspricht Etwas von charakteristischer Gestaltung und poetischer Intention des musikalisch schaffenden Künstlers. Leider haben wir nichts gefunden, als Clavierstücke der gewöhnlichsten Art, die sich mehr oder weniger der Tanz- und Etudenform anschließen und denen wir nach keiner Seite ein musikalisches Interesse abzugewinnen vermochten. Die einzelnen „Erzählungen" tragen folgende hübsch erfundene Ueberschriften: Heimliche Liebe. Des Jägers Traum. Der Zigeuner. Die Waldmühle. Der Schatzgräber. Elfenspiele — und sind unnöthiger Weise ziemlich weit ausgesponnen.

Ludwig Grünberger, Op. 4. Vier charakteristische Stücke für Pianoforte. Dresden, Louis Bauer, Nr. 1 Pr. 5 Ngr. Nr. 2 Pr. 10 Ngr., Nr. 3 Pr. 7 1/2 Ngr. Nr. 4 Pr. 10 Ngr.

Die Stücke führen folgende Ueberschriften: Die beiden Wanderer. Die Jagd. Der heimkehrende Dorfmusikant. Zigeunermarsch. Der Componist, als junger Musiker in Prag lebend, documentirt in diesem Anfangswerkchen Geschmack und gute Bildung, weniger Selbständigkeit und Reichthum der Erfindung. Es mag ihm nicht zum Vorwurf gereichen, wenn ihm namentlich Rob. Schumann als Vorbild vorgeschwebt hat. Als besonders ansprechend und gelungen, ja selbst poetische Stimmung anregend, bezeichnen wir die 1., 3. und 4. Nummer, während „Die Jagd" als zu dürftig in der Erfindung und musikalisch uninteressant sich erweist.

G. R.

LITERARISCHE ANZEIGEN.

Neue Musikalien
im Verlage von
Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Bernsdorf, E., Op. 29. Historietten. 5 kleine Klavierstücke. 1 Thlr.
———— Op. 30. Capriccio für das Pianoforte. 25 Ngr.
Chimay, Alphonse de, Mélusine. Valse brillante pour le Piano. 15 Ngr.
Gade, Niels W., Op. 37. Hamlet. Concert-Ouverture für Orchester. Partitur. 1 Thlr. 20 Ngr.
Hubené, L., L'Illusion. Morceau de Genre pour le Piano. 22 Ngr.
————, Une Larme. Poésie musicale pour le Piano. 15 Ngr.
Liszt, Fr., Spinnerlied aus: Der fliegende Holländer v. *R. Wagner* für das Pianoforte. 25 Ngr.
Mendelssohn Bartholdy, F., Op. 25. Concert (G moll) für das Pfte. mit Orchester. Arrang. mit Quintettbegleitung. 2 Thlr. 20 Ngr.
————, Op. 40. Concert (D moll) für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Partitur. 2 Thlr. 25 Ngr.
————, Op. 64. Concert für die Violine mit Begleitung des Orchesters. Partitur. 4 Thlr. 20 Ngr.
Mozart, W. A., 12 Arien für eine Singstimme mit Begleitung des Orchesters. Partitur:
No 6. Recitativ und Rondo für Sopran. 1 Thlr. 15 Ngr.
No. 7. Recitativ und Arie für Sopran. 22 1/2 Ngr.
————, Dieselben. Die Orchesterstimmen. No. 6. 1 Thlr. 10 Ngr. No. 7. 15 Ngr. 1 Thlr. 25 Ngr.
————, Dieselben. Klavierauszug No. 6. 15 Ngr. No. 7. 22 1/2 Ngr. 1 Thlr. 7 1/2 Ngr.
Muck, J., Op. 10. Drei Gesänge für 4 gemischte Stimmen. Partitur und Stimmen. 1 Thlr.
————, Op. 11. Thurmwächterlied für eine Basestimme mit Begleitung des Pianoforte. 20 Ngr.
————, Op. 12. Eine Nacht auf Kamtschatka. Ballade für eine Basestimme mit Begleitung des Pianoforte. 20 Ngr.
Röhr, L., Op. 24. Der Triller. 8 Uebungsstücke für das Pianoforte, zur Erlernung des Trillers als Vorübungen zu den Triller-Etuden von Clementi etc. 20 Ngr.
————, Op. 26. Elsa. 2 Improvisationen für das Pianoforte über Melodien der Elsa aus *R. Wagner's* Lohengrin. No. 1 u. 2. à 20 Ngr. 1 Thlr. 10 Ngr.
Schmidt, Gustav, Op. 16. Sechs Volkslieder für vierstimmigen Männergesang. Partitur und Stimmen. 25 Ngr.
Richter, E. F., Lehrbuch der Harmonie. 4. Auflage. 1 Thlr.

Für Männergesang-Vereine!

In meinem Verlage sind erschienen:

Ernste und heitere
GESÄNGE
für Männerstimmen.
Chor und Soli.

Abendscene beim Bivouak. . . .	Op. 8.	Pr. 1	Thlr.
Herr sei du mit mir!	„ 9.	„ 2/3	„
Serenade. Mit Tenor- und Base-Solo	„ 12.	„ 1/3	„
Eine Singprobe. Mit Bariton-Solo .	„ 13.	„ 1 3/4	„
Spinnerlied: „Schnurre Rädchen"	„ 14.	„ 1 1/3	„
Marschlied: „Tretet an! habet Acht!"	„ 15.	„ 7/12	„
Was hat er gesagt? „Gute Sprüche"	„ 16.	„ 3/4	„
Gegrüsset sei'st Du in Liebe. . .	„ 17.	„ 5/12	„
Ach uns durstet gar zu sehr. . .	„ 18.	„ 7/12	„
Der lustige Posaunist.	„ 19.	„ 3/4	„

Partitur und Stimmen.

Componirt von
KARL APPEL.

Verlag und Eigenthum von
C. F. KAHNT in **Leipzig** und **Zwickau.**

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 9. Mai 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 19.
Sechsundfunfzigster Band.

H. Westermann & Comp. in New York.
J. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Das deutsche Theater von R. Wirsing. Von F. Brendel (Fortsetzung und Schluß). — Kleine Zeitung: Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes. — Allgemeiner Deutscher Musikverein. — Kritischer Anzeiger. — Literarische Anzeigen.

Das deutsche Theater von R. Wirsing.

Von

F. Brendel.

(Fortsetzung und Schluß.)

Stellen wir die mitgetheilten Aeußerungen zusammen, so tritt uns eine sehr bedenkliche Protection des Mittelmäßigen auf Kosten des Hervorragenden, Ausgezeichneten in der Richtung des Hrn. Vfs. entgegen. Dieser Umstand aber ist es, der seine Auffassung der gesammten Verhältnisse bestimmt, so wie derselbe auch bei seinen Reformvorschlägen, wie wir weiter unten sehen werden, maßgebend ist.

Daß nicht blos jede Theaterdirection, daß überhaupt alle Diejenigen, denen die Leitung von Kunstanstalten anvertraut ist, mit der Production Hand in Hand gehen müssen, dieser Grundsatz ist endlich gegenwärtig so allgemein anerkannt, daß selbst die schlechteste Verwaltung demselben sich nicht mehr entziehen kann. Es fragt sich nur, welche Werke zur Auswahl kommen, in welchen man die hervorstechendste Productionskraft und die Verkörperung des Geistes der Zeit erkennen zu müssen glaubt. Mit der Anerkennung des Grundsatzes allein ist Nichts gethan, sobald in der Befolgung desselben fortwährend Mißgriffe begangen werden, wie es leider thatsächlich so oft der Fall ist.

Hier ist es demnach, wo ich den Hauptpunct, der in der Darstellung des Hrn. Vfs. übersehen ist und der ganzen Sachlage eine andere Wendung giebt, näher bezeichnen kann.

Nicht das immer gescholtene Publicum, nicht die schlechten Darsteller, schlechten Dichter und Tonsetzer sind Schuld, wenn die Theaterangelegenheiten den oben näher bezeichneten Verlauf genommen haben, eben so wenig, als in der Nichtbetheiligung der Behörden die letzte Ursache zu suchen ist. In erster Linie sind die Theaterdirectionen selbst verantwortlich zu machen, so sehr diese auch bestrebt sein mögen, den Tadel von sich abzuwälzen. Die Theaterdirectionen selbst müssen als die Urheber des Verfalls bezeichnet werden, weil dieselben in der übergroßen Mehrzahl der Fälle ihre Aufgabe nicht richtig zu erfassen verstanden haben und auch gegenwärtig noch nicht verstehen. Ist dies anerkannt, dann freilich kann man auch sofort das Zugeständniß machen, daß fast Alles, was der Hr. Vf. vorbringt, wenigstens in seinen Grundzügen, richtig und sehr beachtenswerth ist, daß es nothwendiger Weise seine Erledigung ebenfalls finden muß, wenn schon nicht ohne Das, was ich sogleich näher bezeichnen werde, und unabhängig und getrennt von diesem; man kann noch weiter gehen und beipflichten, wenn gesagt wird, daß Das, was ich nachstehend entwickeln werde, allein ebenfalls nicht Abhülfe bringen kann, wenn nicht zugleich auch die Vorschläge des Hrn. Vfs. in Angriff genommen werden.

Ich kann natürlich hier nur ganz im Allgemeinen sprechen. Die jedesmaligen Localverhältnisse machen stets Modificationen nothwendig, auf die hier nicht Rücksicht genommen werden kann. In der Hauptsache habe ich eine Bühne wie die Leipziger und Verhältnisse, wie die unserigen im Auge.

In erster Reihe muß das Ausgezeichnetste einer Zeit zur Darstellung gelangen, im Schauspiel, in der Oper, all überall in öffentlichen künstlerischen Productionen, in unseren Concerten folglich ganz in derselben Weise. Nicht das nützt Etwas, nicht das heißt die Production fördern, wenn man zahllose Mittelmäßigkeiten vorführt, wie das in Leipzig z. B. in den letzten Jahren immer überwiegend der Fall gewesen ist; nur Das, was den Fortschritt bezeichnet, was als Träger der weitergehenden Entwickelung zu betrachten ist, kann ausgewählt werden, wenn von entsprechender Verwirklichung jenes Grundsatzes die Rede sein soll. In Deutschland geht jede Reform von der Intelligenz aus, und so unscheinbar, so gering an äußerer Macht auch eine Bewegung in ihrem Anfange erscheinen mag, so ist sie, unterstützt durch die Einsichtsvollsten der Nation, doch schließlich Dasjenige, was auch den Erfolg in weiteren Kreisen für sich hat. Die Kunstinstitute müssen deshalb nothwendig auf der Höhe der Intelligenz jeder Epoche stehen, und nur weil das von den meisten in Deutschland nicht zu sagen ist, haben wir den gegenwärtigen Verfall zu beklagen. Nur auf diesem Wege ist eine Stütze, nur dadurch ein moralischer Halt zu gewinnen, nur

dadurch kann es gelingen, die auseinander gehenden Geschmacksrichtungen des großen Publicums auf einen festen Punct wieder zu concentriren. Die meisten Bühnen aber haben die Intelligenz der Nation nicht für, sondern gegen sich, weil sie gar zu sehr zurückgeblieben sind. Solche Grundsätze sind also zunächst zu vertreten, mögen dieselben anfangs auch nur die kleinste Minorität von Freunden und Bekennern für sich haben.

Betrachten wir dagegen die Thätigkeit des Leipziger Theaters beispielsweise. Wo sollen die Productionen im Fache der Oper, deren Mangel der Hr. Vf. beklagt, herkommen, wenn man sie nicht aufführt, wenn man nicht auszuwählen versteht, wenn man Talentloses, was niemals eine Zukunft hat, unterstützt und das wirklich Berechtigte ignorirt, irregeführt durch böswilliges oder einsichtsloses Zeitungsgeschwätz? Die besten Leistungen der letzten Jahre im Fache der Oper hat das Leipziger Theater nicht aufgeführt. Ich spreche hier nicht vom „Rienzi" und „Fliegendem Holländer" und „Benvenuto Cellini", Werke, für die man geeignete Kräfte heranzuziehen suchen müßte, wenn man sie momentan nicht besetzen kann. Ich spreche nicht von diesen, weil die Aufnahme derselben ins Repertoir eigentlich selbstverständlich ist. Aber ich erinnere beispielsweise an Opern, wie die von Sobolewski, Raff, Cornelius, Lassen, Rubinstein. Nach Allem, was ich darüber vernommen, sind dieselben von erhöhter Bedeutung. Nur allein Lassen's Werk kenne ich und kann versichern, daß dies allein die meisten Opernnovitäten von deutschen Tonsetzern, welche das Leipziger Theater gebracht hat, an Werth aufwiegt. Und wie bald würden diese Künstler erlangen, was ihren Werken zur Zeit noch fehlt, wenn sie Erfahrungen machen könnten durch Vorführung derselben an größeren Orten. So hätte auch Schumann's „Manfred" längst dem Repertoir einverleibt werden müssen.

Freilich, um eine solche Auswahl zu treffen, muß man frei sein von Vorurtheilen, man darf sich nicht irre machen lassen durch das Geschwätz unberufener Schreier, man muß sich auch die Dinge an Ort und Stelle selbst ansehen —, für den Fall, daß man Ernst machen will mit dem ausgesprochenen Grundsatz und denselben nicht blos als Aushängeschild benutzen. Und wenn die Autoren ihre Werke nicht selbst einsenden, muß man so zuvorkommend sein, dieselben zur Ansicht zu verlangen.

Bei weitem befriedigender als in der Oper war die Thätigkeit des Leipziger Theaters im Fache des Schauspiels zu uennen. Aber auch hier hat man eine große Menge von Mittelmäßigkeiten (die freilich der Hr. Vf. zu den guten Werken zählt) zur Aufführung gebracht, während Hebbel seit Jahren ganz vom Repertoir verschwunden ist. Jene Mittelmäßigkeiten sind allerdings auch zu beachten, aber nur dann, wenn man das Ausgezeichnete bereits vertreten hat. Mit denselben allein ist keinem Menschen Etwas gedient; sie befriedigen die Intelligenz nicht und die Menge nimmt ebenfalls kein Interesse daran. Das ist es, was fortwährend verkannt wird.

Man wendet ein — und ich bin auf diese Entgegnung gefaßt — daß in früherer Zeit ausgezeichnete Männer jenes Ideal zu verwirklichen versucht haben und niemals damit durchgedrungen sind; man erwidert, daß damit, selbst im Falle eines theoretischen Erfolges, keine Einnahmen, auf die wenigstens Kunstanstalten ohne Subvention angewiesen sind, erzielt werden können; man fragt mit scheinbarem Recht, was mit alle dem selbst bei Hoftheatern erreicht werden könne, wenn nicht einmal die Vertreter solcher Grundsätze durch ihre Betheiligung, durch erhöhten Theaterbesuch, die Durchführung derselben unterstützen und das Haus leer bleibt?

Die Antwort hierauf ist nicht in wenige Worte zu fassen; ich schicke mich an, dieselbe in etwas ausführlicherer Weise zu geben.

Der Fehler jener ausgezeichneten Männer lag darin, daß sie das Ideal allein durchsetzen, daß sie dem Geschmack der großen Menge fast gar keine Concessionen machen wollten, daß damals noch Idealismus und kaufmännische Speculation, praktische Geschäftskenntniß, sich als Extreme gegenüberstanden und ausschlossen, während es als die Aufgabe unserer Zeit erscheint, mit dem Streben nach dem höchsten Ideal zugleich das ausgebildetste praktische Geschick zu vereinigen.

Man muß ferner von Haus aus darüber klar sein, daß unmittelbar mit solchen Bestrebungen kein Geld verdient werden kann. Das Bedeutende ist nur selten dazu angethan, mit ihm große Einnahmen zu erzielen. Aber mittelbar bringt die Befolgung solcher Grundsätze selbst materielle Resultate; man übersieht jedoch zur Zeit noch gänzlich die Tragweite derselben. Baut man allein auf das Gefallen der großen Menge, so hat man auf Sand gebaut. Die moralische Unterstützung der Intelligenz ist es allein, welche auf die Dauer auch die pecuniäre der Menge nach sich zieht. Wird durch Erstere eine Kunstanstalt nicht gestützt und getragen, so sinkt selbst das bei der großen Menge alsbald in Nichtachtung, was ihr kurz vorher noch gefallen hatte; und so geht es dann von Jahrzehnt zu Jahrzehnt in einer Weise bergab, daß man schließlich bei der Meinung ankommt, daß nur noch Bereiterkünste im Theater das Publicum anzulocken im Stande sein würden. Hält man dagegen den höchsten Gesichtspunct fest im Auge und trägt ihm zuerst Rechnung, so kann man alsdann herabsteigen und Concessionen machen, der großen Menge zu Zeiten, ja überwiegend geben, was sie wünscht. Der Director kann Dinge bringen, mit denen er Geld macht. Die moralische Stellung der Anstalt ist gesichert und dadurch dem Einfluß des Verderblichen ein kräftiger Damm entgegengestellt. Nur wenn man Das vertritt, was die edelsten Keime einer Epoche enthält, hat man zugleich die Macht und den äußeren Einfluß in den Händen und beherrscht die Situation. Das Unglück unserer Bühnenleitungen ist die Halbheit. Sie wollen etwas Besseres geben, wagen aber nicht, mit Entschiedenheit nach dem Höchsten zu greifen und bringen dadurch auch das Gute in Mißcredit.

Ich muß es endlich als grundverkehrt bezeichnen, wenn man ausgezeichnete Werke, denen Freunde und Anhänger mehr oder weniger noch gänzlich fehlen, ohne weitere Vorbereitung und ohne denselben im Publicum vorher einen Boden zu schaffen, hinstellt, und wenn das Haus leer bleibt, dann zu dem kleinmüthigen Resultat gelangt: da sieht man ja, wie das verehrungswürdige Publicum sich gerirt, wie es das Gute stets fallen läßt und das Schlechte protegirt! so daß man zuletzt mit scheinbarem Recht die Frage aufwerfen kann, ob es sich unter solchen Umständen überhaupt noch der Mühe lohne, für das Ideal Etwas zu thun? Der Director eines Kunstinstituts, eines Theaters, welches höhere Aufgaben sich stellen will, muß ein Haus machen, nicht ein pomphaft aufgestutztes, kostspieliges; aber er muß einen Mittelpunct darbieten für die besseren Kunstfreunde einer Stadt, er muß für diese zu sprechen sein. Ein Theaterdirector darf sich nicht absperren, nicht blos in der Expedition erscheinen, und von Geschäften gedrängt,

auf Minuten zugänglich sein. Er muß sich mit der Intelligenz der Stadt in Verbindung setzen, mit allen Denen, die im Stande sind, seinen Bestrebungen die erforderliche moralische Garantie zu gewähren. Hierin liegt zugleich, daß es sich nicht darum handelt, Schwätzer und Bummler abzufüttern. Die Hauptsache muß ihm sein; Vertreter seiner Principien zu gewinnen, in Einheit zu handeln mit Denen, welche, obschon still und geräuschlos, demohngeachtet Diejenigen sind, welche den Kunstgeschmack einer Stadt stützen und tragen.

Das bis jetzt Gesagte führt mich darauf, nun noch eine zweite, gleich wichtige Seite in Berücksichtigung zu ziehen. Es ist die der rein praktischen, geschäftlichen Thätigkeit, der kaufmännischen Speculation. Wenn bis jetzt als Hauptmangel bezeichnet werden mußte, daß das wirkliche Ideal nirgends eine entsprechende Stätte findet, so führt uns die oben gegebene Auseinandersetzung nun darauf hin, daß nach dieser anderen Seite gleichfalls eben so viel zu wünschen übrig bleibt. Ich behaupte, daß unsere Kunstanstalten im rein Geschäftsmäßigen, im Verkehr mit dem Publicum eben so sehr zurückgeblieben sind, und im Vergleich zu anderen gewerblichen Etablissements unserer Zeit noch nicht gelernt haben, der Menge die Benutzung nahe zu legen und möglichst bequem zu machen. Ich müßte ein Buch schreiben, wie der Hr. Vf., wenn ich dieses Thema erschöpfen wollte. Einige Beispiele mögen genügen.

Eine wesentliche Bedingung erhöhten Theaterbesuches ist die Vorausbekanntmachung des Repertoires, wenn auch nur auf ein paar Tage, und möglichst pünctliche Einhaltung desselben. Geschieht dies nicht, so hat man in der Regel schon über den Abend disponirt, bevor man nur erfährt, was im Theater gegeben wird.

Liegt das Theater, wie bei uns in Leipzig, an einer Seite der Stadt, so ist es für Die, welche an der anderen wohnen, im höchsten Grade unbequem, am Tage der Aufführung erst noch nach Billets zu schicken. Warum wird nicht ein Billetverkauf-Bureau in der Mitte der Stadt errichtet und warum beschränkt man noch dazu den Verkauf auf wenige unbequeme Stunden?

Bei der Frage nach einem Theaterneubau in Leipzig wurde natürlich auch die Größe der Zuschauerräume vielfach einer Erörterung unterworfen. Kluge Leute meinten, daß das gegenwärtige kleine Haus nicht immer ausreichend gefüllt sei, und bezweifelten in Folge davon die Nothwendigkeit einer wesentlichen Vergrößerung. Bei der ersten deutschen Eisenbahn, der Leipzig-Dresdner, glaubte man auch, daß das Unternehmen nicht rentiren werde, und die Actien waren in Folge davon im Anfang für einen Spottpreis zu haben. Man wußte nicht, daß die Erleichterung des Fortkommens, die Sicherheit, mit der man darauf rechnen kann, die Lust zum Reisen weckt und schnelle Entschlüsse hervorruft. So auch beim Besuch des Theaters. Wenn Vorstellungen, bei denen man einen erhöhten Besuch voraussetzen sollte, wider Erwarten ein mäßig besetztes Haus zeigen, so liegt der Grund hauptsächlich in der Befürchtung des Publicums, keine Plätze zu finden. Man mag sich nicht erst einen halben Abend durch einen vergeblichen Gang nach dem Theater verderben; oftmals auch hat man nicht Zeit und Lust, sich vorher einen Platz zu sichern. Ist dagegen die Gewähr gegeben, daß in der größeren Mehrzahl der Fälle auf Plätze mit ziemlicher Gewißheit zu rechnen ist, so wird auch der Besuch sich steigern.

Lenken wir unsere Blicke auf ein anderes Gebiet, das des praktischen Kunstlebens.

Der Hr. Vf. beklagt den Mangel an guten Sängern und Sängerinnen, und bezeichnet vollkommen wahr und treffend die meisten der vorhandenen Gebrechen. Eine Seite aber beachtet er nicht, und das ist gerade die Hauptsache. Sehr oft sind mir junge Leute vorgekommen mit trefflichen Stimmmitteln und dem guten Willen, Etwas zu lernen, aber sie besaßen nicht die pecuniären Mittel zu existiren, geschweige denn langjährige Studien zu machen. Einige prachtvolle Stimmen sogar habe ich kennen gelernt, die aus dieser Ursache zu Grunde gegangen sind. Wie leicht wäre es nun, hierin eine Aenderung zu bewirken, wenn die Direction das Studium eine Zeit lang unterstützen, wenn sie es später — eine eben so große Hauptsache — auch auf die Weise erleichtern wollte, daß Anfänger zunächst noch geschont werden, d. h. nicht Alles durcheinander zum Singen erhalten? Und wenn das die pecuniären Kräfte eines Instituts übersteigen sollte, wie leicht wäre es, wenn verschiedene derselben, statt sich neidisch und mißgünstig anzusehen, lieber gegenseitig unterstützen wollten, um durch gemeinschaftliche Kräfte zu erreichen, was einem allein zu schwer ist. Auf diese Weise z. B. wäre auch dem kläglichen Mangel einer Harfe im Leipziger Orchester abzuhelfen. Das würde dann wirklich ernstgemeinte, von Egoismus freie Kunstförderung sein, nicht blos eine auf die Etiquette geheftete.

Aus Vorstehendem ergiebt sich für uns als Resultat, daß man nach beiden Seiten hin, der des Idealismus sowol als des Realismus, nicht genug gethan hat, um den veränderten Bedingungen der Zeit zu entsprechen. Zugleich haben wir auf diese Weise den Standpunct zur Würdigung der Reformvorschläge des Hrn. Vfs. im zweiten Abschnitt seiner Schrift gewonnen. Wenden wir uns demnach schließlich zur Betrachtung dieser Letzteren.

Zuvor möge auch hier, zum Zwecke eines besseren Verständnisses, ein etwas ausführlicheres Referat eine Stelle finden.

In seinen Vorschlägen zu einer gründlichen Reform des deutschen Theaters kommt der Hr. Vf. zunächst noch ein Mal auf die Unthätigkeit der Behörden zurück, weil er darin die Hauptursache des allgemeinen Verfalls der dramatischen Kunst erblickt.

Das Erste, was geschehen muß, um eine wirkliche Reform des deutschen Theaters durchzusetzen, ist, daß die Staatsregierungen die Schaubühne als eine öffentliche Anstalt zur Bildung und Veredelung des Volkes anerkennen (S. 95) und sie gleich anderen Kunst- und Bildungsanstalten unter das Ministerium des Innern eines jeden betreffenden Landes stellen. Concessionen zu sogenannten Saisontheatern und Wanderbühnen dürfen künftig nicht mehr ertheilt werden (S. 97), es ist vielmehr das betreffende Land in Theaterdistricte einzutheilen, wie Solches schon vor einigen Jahren durch den deutschen Bühnenverein in kurzen Umrissen vorgeschlagen worden ist, wobei natürlich die Hofbühnen nicht in Betracht kommen. Den bisherigen Theaterunternehmern aber, welche in kleinen Landstädten Vorstellungen geben, sind die Concessionen zu entziehen.

Mit größter Gewissenhaftigkeit und jedenfalls unter Hinzuziehung von Sachverständigen müssen die Staats- und städtischen Behörden bei der Wahl der Bühnenvorstände verfahren (S. 105). Nur nach Seite der Intelligenz und des Charakters vollkommen entsprechenden Männern darf ein so hochwichtiges Amt anvertraut werden.

Weiter sind die Repertoires der betreffenden Bühnen einer strengen und sachgemäßen Prüfung zu unterziehen (S. 107).

Einer ganz besonders strengen Controle sind die Repertoires der Vorstadttheater zu unterwerfen.

Ein für alle deutschen Bühnen geltendes Theatergesetz muß von den Staatsregierungen gegeben werden (S. 111).

Hand in Hand mit diesen Reformen der Kunst- und Theaterzustände muß jedoch auch eine planmäßige Heranbildung und künstlerische Erziehung der jungen Darsteller und Sänger gehen (S. 112). Dazu bedarf es wohlorganisirter Bildungsanstalten, theatralischer Conservatorien, die von den Regierungen selbst ins Leben gerufen werden müssen und unter die Aufsicht eines Ministers zu stellen sind. Drei solcher Anstalten würden für ganz Deutschland ausreichen, und die Geldmittel wären aufzubringen durch Beiträge der Bühnenvorstände und durch Unterrichtshonorare, während der Staat die äußere Einrichtung, die Beschaffung der Localitäten zu übernehmen hätte. Es müßte in Zukunft zum Gesetz gemacht werden, daß jeder Schauspieler und Sänger, jede Schauspielerin und Sängerin, die an einem deutschen Theater Engagement finden wollen, den gesetzlich vorgeschriebenen Cursus bei einem theatralischen Conservatorium absolvirt habe. Der Hr. Vf. giebt detailirtere Vorschriften und entwirft Lectionspläne (S. 122). Auch eine Anzahl von Freistellen wäre zu errichten.

Mit diesen Anstalten ferner müßte als Unterabtheilung eine Chorgesangsschule verbunden werden (S. 124), eben so eine Balletschule, in welcher Solotänzer und Tänzerinnen auszubilden wären.

Der Hr. Vf. kommt nun auf die Besetzung der Lehrerstellen (S. 128) und erblickt in der Wahl wirklich befähigter Persönlichkeiten eine der wichtigsten Aufgaben der vorgesetzten Behörden. Die Unzahl unfähiger Privatlehrer wird mit Recht als einer der größten Uebelstände bezeichnet. Aus diesem Grunde müssen die Behörden sehr erfahrene und unparteiische Männer zu Rathe ziehen und dafür Sorge tragen, daß nur dem wirklichen Talent Berücksichtigung zu Theil wird.

Die Theateragenturen müssen ebenfalls einer Controle unterworfen werden, und der zu ertheilenden Erlaubniß hat eine sorgfältige Erwägung und Prüfung der Verhältnisse voran zu gehen. Hierzu kommt, daß bei geordneteren Bühnenzuständen sich das Geschäft der Theateragenten außerordentlich vereinfachen und die Thätigkeit derselben vermindern wird (S. 133). Damit dürfte zugleich die Zahl der gegenwärtig ganz Deutschland überschwemmenden Theaterblätter sich von selbst verringern.

Es kann nicht ausbleiben, daß alles Dies einen heilsamen Einfluß auf die Production üben muß. Auch die Reclame und die Claque, die Lorbeerkränze und die Blumenbouquets werden sich mit der Zeit überleben und bei einer in der angegebenen Weise vorzunehmenden Reorganisation der Theaterzustände verschwinden.

Zum Schluß dieses Abschnitts macht der Hr. Vf. unter Voraussetzung, daß die bezeichnete Organisation ins Werk gesetzt worden sei, den Vorschlag zur Errichtung einer allgemeinen deutschen Theaterpensionsanstalt (S. 137), und theilt, ohne ein vollständig ausgearbeitetes Statut zu entwerfen, die wichtigsten seiner Ideen darüber mit.

Ueberblicken wir diesen Plan, so ist zunächst anzuerkennen, daß das Meiste darin in hohem Grade wünschenswerth erscheinen, daß es Pflicht aller Betheiligten genannt werden muß, auf die Verwirklichung desselben hinzuarbeiten. Einiges Unzulängliche, Irrthümliche darin, was Einzelheiten betrifft, ist unwesentlich und läßt sich leicht beseitigen. Ich habe Derartiges aus dem ersten Abschnitt gar nicht erwähnt und berühre dasselbe auch hier nur im Vorübergehen. Dahin gehört ein gewisser Radicalismus, der sich in dem Wunsche zu erkennen giebt, den Directoren der Wanderbühnen ohne Weiteres die Concession zu entziehen, den Privatlehrern die Erwerbsquellen abzuschneiden u. s. w. Das Alles kann doch nur durch allmälige Umbildung der Verhältnisse geschehen. Wichtiger ist, was gegen die entworfenen Lectionspläne zu erinnern wäre. Der Lehrcursus selbst ist pedantisch gezeichnet und Einzelnes bedarf der Berichtigung. So ist z. B. die Forderung, die an Sänger und Sängerinnen bezüglich des Clavierspieles gestellt wird, eine viel zu hoch gegriffene. Auch ist in dem ganzen Plane nicht berücksichtigt, daß die vorgeschlagene Menge der Unterrichtsgegenstände die zu erreichende Vollendung in der Hauptsache wesentlich erschwert. Sängerinnen namentlich müssen mehr als man gemeinhin glaubt, geschont, dürfen nicht mit anderen Dingen zu sehr überbürdet werden. Gerade die Vernachlässigung dieses sehr wichtigen Umstandes ist ein wesentlicher Grund mehr zur Erklärung der gegenwärtig so ungenügenden Gesangsleistungen, zur Erklärung namentlich der Erscheinung, daß aus den musikalischen Conservatorien verhältnißmäßig so wenig Sänger und Sängerinnen hervorgehen und durch Privatunterricht nach dieser Seite hin noch immer viel mehr gewirkt wird. — Gut gemeint ferner ist, was über die Prüfung der Lehrer gesagt wird, dürfte aber unter den gegenwärtigen Verhältnissen praktisch kaum ausführbar sein, abgesehen davon, daß man einen Lehrer eigentlich nur aus den Erfolgen beurtheilen kann, die er bei seinen Schülern erzielt u. s. w. Es sind dies Details, die zur Sprache zu bringen und zu berücksichtigen an der Zeit sein dürfte, wenn die Feststellung der Hauptsache erst erfolgt ist.

Diese selbst ist folgende:

1) Bei der Aufstellung des Etats ist wesentlich Rücksicht genommen auf die durch Unterrichtshonorare zu erzielenden Einnahmen. Ich habe jedoch schon bei Besprechung des ersten Abschnittes erwähnt, daß ein Haupthinderniß zu besserer Ausbildung der jungen Leute in dem Mangel pecuniärer Mittel liegt. Mit einigen Freistellen ist Nichts gethan. Es muß die Möglichkeit geboten sein, daß gute Stimmen ihre Ausbildung finden können auch ohne alle Geldmittel. Gegenwärtig kommt noch hinzu, daß jene Freistellen immer nur für Inländer existiren, so daß für alle Diejenigen, welche Staaten ohne Conservatorien angehören, oder solchen, in denen diese nur Privatanstalten sind, gar nicht gesorgt ist.

2) Der Vorschlag, daß Alle, welche angestellt sein wollen, einen Cursus an einer der zu errichtenden Bildungsanstalten durchgemacht haben müssen, ist der entschiedendste Zopf, ja geradezu verwerflich, und man könnte nur ganz gemüthlich die Kunst für alle Zeiten einsargen, wenn etwas Derartiges zur Ausführung kommen sollte. Mir wäre die schauderhafteste gegenwärtige Wirthschaft lieber, als solche Organisation. Und dabei ein solcher Innungszwang in einer Zeit, wo überall die Bande gelockert werden, wo überall Gewerbefreiheit den Verkehr unendlich erleichtert!

Ich komme 3) auf Das zurück, was sich uns schon bei der Betrachtung des ersten Abschnittes als Hauptergebniß feststellte, den Umstand nämlich, daß der Hr. Vf. seine Blicke zu sehr auf allerdings auch sehr zu berücksichtigende Außendinge lenkt, dabei jedoch zu wenig in Betracht zieht, daß unsere Theaterverwaltungen zunächst vor eigener Thüre kehren müssen, daß Alles, was er als nothwendig bezeichnet, nur erst seine wahre Erfüllung, seine wahre Bedeutung erhält, wenn in der Büh-

nenleitung selbst ein neuer höherer Geist waltet und zur Herrschaft gelangt ist. Dasselbe gilt von seinen Organisationsplänen, und hier ist es, wo der bezeichnete Mangel noch deutlicher in die Augen springt. So gut, so wünschenswerth, mit Modificationen im Einzelnen, Alles ist, was er vorschlägt, so ist das doch nicht mehr, als die nothwendige Unterlage, ausreichend, einen schlechten Naturalismus abzuhalten, nicht aber im Stande, den belebenden schöpferischen Geist zu ersetzen. Allerdings bedürfen auch die Kunst und die ihr gewidmeten Anstalten der äußeren Anerkennung, der Sanctionirung durch den Staat, und darauf ist auch thunlichst hinzuarbeien. Mehr aber als nur eine äußere Gleichstellung der Kunst mit den übrigen höchsten Sphären des Daseins kann dadurch nicht erlangt werden. Wo es sich um geistige Leistungen handelt, muß Jeder vor allen Dingen sich selbst zu helfen wissen, denn die beste Achtung ist die, die sich auf wirkliches Verdienst gründet; eine von außen vermittelte soll nur hinzukommen, um die nothwendige reale Grundlage abzugeben. Der Geist, der die Anstalten beseelt, muß ihnen Bedeutung verleihen. Vermögen dieselben sich nicht selbst die wünschenswerthe moralische Geltung zu erringen, so vermag auch der Staat nie und nimmermehr, ihnen das Fehlende zu gewähren. So enthalten die Vorschläge des Hrn. Vfs. in der Hauptsache das Richtige, aber sie sind weiter Nichts, als die nothwendige Unterlage, das äußere Gerüst. Ist in den Kunstanstalten nicht die wirkliche Intelligenz einer Zeit vertreten, so ist die äußere Organisation blos ein klapperdürrer Mechanismus, das ausgesprochendste Alexandrinerthum.

Man ersieht aus dem Gesagten, um was es sich handelt. So viel Vorschläge auch bereits gemacht worden sind, so haben die meisten davon doch noch nicht die nöthige Reife erlangt. Man hat sich noch nicht zu jener universellen Höhe der Anschauung erhoben, welche in den Stand setzte, die Fragen allseitig zu lösen, über die Vergangenheit hinauszugehen und mit Bewahrung alles Guten derselben ein neues, größeres Gebäude an die Stelle zu setzen. Und weil eben zur Zeit noch die nöthige Reife der Einsicht fehlt, weil wir es überall nur mit Einseitigkeiten zu thun haben, bei denen Jeder sofort das Gefühl hat, daß sie allein nicht ausreichen, daß man bei ihrer Verwirklichung ebenso viel verlieren als gewinnen würde, ist noch nicht Hand ans Werk gelegt worden. Es fürchtet sich Jeder, in ein Gebiet voreilig und mit unberufener Hand einzugreifen, welches noch nicht zur vollständigen Beherrschung vorliegt.

Soll die Frage erschöpfend gelöst werden, so sind drei Seiten ins Auge zu fassen. Die erste ist diejenige, welche ich vor Kurzem in meinem Aufsatz „Der Staat und die Kunst" zur Sprache gebracht habe: Entsprechende Vertretung der Kunst bei dem aufnehmenden Theile des Volkes, entsprechende Vorbildung dafür in den Schulen. Diese Seite gelangt in der Darstellung unseres Vfs. gar nicht zur Behandlung. Das Zweite ist staatliche Organisation der Kunstangelegenheiten, wie dieselbe in dem vorliegenden Werke vorgeschlagen wird, selbstverständlich mit den bereits angedeuteten Modificationen. Endlich das Dritte: richtige Erkenntniß der Aufgabe, richtige Einsicht von Seiten der Directoren von Kunstanstalten, Theatern, Concerten, Conservatorien, Akademien für bildende Kunst u. s. w. in das Wesen derselben. Nur wer das Beste einer Zeit zu erkennen, die frischen, lebendigen, eine Zukunft verheißenden Keime vorurtheilsfrei aufzufinden und dieselben ohne Sonderinteressen, ohne Egoismus, ohne persönliche Gehässigkeit und daraus entspringende Exclusivität zu pflegen versteht, ist im Stande, einer Kunstanstalt jetzt noch Leben einzuhauchen.

Trachtet am ersten nach dem höchsten Ideal, ist hier der Wahlspruch, haltet daran fest mit eiserner Energie, aber nicht mit falsch verstandener idealistischer Schrullenhaftigkeit, wie es in früheren Zeiten geschah, sondern zugleich mit größter weltmännischer Geschäftsroutine, und das Andere wird euch dann von selbst zufallen. Oder ist es nicht ein großartiges, erhebendes Schauspiel, welches wir erlebt haben, als wir sahen, daß Wagner's Schöpfungen, trotz der ungeheueren Opposition, die siegreichste Geltung erlangten und Wurzel faßten im Herzen der Nation und ein Beweis für die ewig siegreiche Macht des Geistes und der Wahrheit? Es ist Halbheit, das Neue begünstigen zu wollen und doch nur das Gewöhnliche, das Naheliegende zu wählen und vor den großen und schwierigen Aufgaben zurückzuschrecken; es ist grauenvolle Selbsttäuschung, endend mit einem vollständigen Geistesbanquerott, das Gute fördern zu wollen, indem man das Alte conservirt und exclusiv sich gegen die Größen der Zeit verhält. Haben doch selbst Diejenigen, die sich zu solchem Grundsatz bekennen, das dunkle Gefühl, daß das lebendig Fortzeugende, schöpferisch Gestaltende, neu Befruchtende ihren Kunstanstalten fehlt, daß sie nur die Hülle aufrecht erhalten, aus der der Geist entflohen, auch wenn momentan noch der Erfolg bei der Menge scheinbar für sie spricht. Weil man den Glauben an sich selbst, an die Macht des Ideals verloren hat, weil man in sich selbst haltlos und unsicher geworden ist und nicht mehr weiß, was man thun soll, bringt auch die Menge keinen Glauben mehr in das Theater und in die Concertsäle. Dient man dem fortschreitenden Geist der Geschichte, so werden die besten Kräfte solche Bestrebungen stützen, und es können sich abermals jene schönen Zeiten erneuern, wie im vorigen Jahrhundert zur Zeit des Aufschwunges unserer Literatur und Kunst. Nur darf man dabei nicht vergessen, was ich schon oben betonte, daß jetzt dem idealen Streben eine zur Virtuosität entwickelte Geschäftsroutine sich beigesellen muß, wenn man mit dem modernen Publicum verkehren will.

Im dritten Abschnitt giebt der Hr. Vf. Vorschläge für Theaterdirectoren. Da diese mehr für Fachleute bestimmt sind und das allgemeine Interesse weniger berühren, so sei auch hier auf ein näheres Eingehen verzichtet.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. In Hrn. D. Popper aus Prag lernten wir in diesen Tagen einen ausgezeichneten Violoncellisten kennen. Derselbe spielte in einer Abendunterhaltung des Conservatoriums. Wir hörten ihn privatim in einem Concert von Goltermann und dem Schumann'schen Violoncellconcert. Seine Technik ist vortrefflich. Dabei besitzt er eine seltene Größe und Fülle des Tones. Sein Vortrag zeigt jene

ungewöhnliche Vereinigung von ächter Empfindung, verbunden mit geistigem Durchdringen und bewußtem Beherrschen des Stoffes wodurch derselbe ein eigenartiges individuelles Gepräge erhält und Hrn. Popper als einen im besten Sinne modernen Künstler kennzeichnet.

Weimar. Bei der diesjährigen Prüfung des hiesigen Seminars hatten wir Gelegenheit, der musikalischen Section beizuwohnen. Die Leistungen im Gesange unter Musik-Dir. Montag's Leitung waren in jeder Weise gelungen, namentlich befriedigte uns Liszt's Festgesang für deutsche Lehrer mit dem schönen Texte von Fallersleben. Besondere Anerkennung verdienten namentlich auch die Leistungen im Violinspiel. Die Oberclasse gedachter Anstalt executirte unter Kammermusikus Walbrül's Leitung schwierige Duos von D. Alard, Op. 27, die 2. Abtheilung Duette von Schön, Op. 6, und die dritte Classe Duette von Viotti, Op. 9, in sehr anerkennenswerther Weise. Während in den beiden ersten Disciplinen sehr bemerkenswerthe Fortschritte sich zeigten, konnten wir beim Orgelspiel und bei dem Unterricht in der musikalischen Theorie nichts Besonderes wahrnehmen. Unter gewissen Umständen dürften früher oder später die Ideen, welche in dem Aufsatz: „Der Staat und die Kunst" in d. Bl. dargelegt wurden, entschiedene Vertretung finden.

A. W. G.

Carlsruhe. Frl. Emilie Genast, welche bekanntlich während der letzten Jahre ihr Domicil in Cöln hatte und von hier aus theils Kunstreisen (in der vergangenen Saison u. A. nach Holland) unternahm, theils dort in den Gürzenich-Concerten mitwirkte, hat Cöln verlassen und befindet sich gegenwärtig hier. Nachdem sie mehrere Male bei Hofe gesungen und die zuvorkommendste Aufnahme gefunden hatte, machte sie auf Veranlassung Ed. Devrient's auf unserer Hofbühne ihren ersten theatralischen Versuch. Sie trat zuerst als Rosine in Rossini's „Barbier von Sevilla" und sodann als Gräfin in „Figaros Hochzeit" auf und gefiel so, daß sie von Devrient vorläufig auf ein Jahr engagirt wurde.

Königsberg. Vor Kurzem kam Schumann's Dmoll-Symphonie durch die ältere Theatercapelle mit Beifall zur Aufführung. Hr. Ad. Jensen, welcher seine Stellung bei der musikalischen Akademie aufgegeben hat, trug, im Vereine mit anderen Künstlern, wiederholt Schumann's Clavierquintett zu allgemeiner Freude vor; desgleichen erwarb sich derselbe Künstler noch ein anderes Verdienst durch Aufführung des Rubinstein'schen Quintetts für Clavier mit Blaseinstrumenten.

Meiningen. Am Ostersonntag fand im hiesigen Theater ein Concert statt, welches, unter der Leitung des Concert-M. Carl Müller, folgende Orchesterwerke brachte: „Die Ideale" von Fr. Liszt, Sommernachtstraum-Ouverture und achte Symphonie von Beethoven. Das geniale Liszt'sche Werk, das hier zur erstmaligen Aufführung gelangte, erregte die größte Theilnahme. Die beiden Solopiècen (Gnadenarie und Variationen von Servais) verstießen zu sehr gegen den guten Geschmack, als daß sie hätten Interesse erregen können. — Am 24. April gaben die Gebr. Müller eine Quartettsoirée, deren Programm Quartette von Carl Schuberth, A. Rubinstein (C moll) und Beethoven (Op. 74) brachte. Die Ausführung war die gewohnte ausgezeichnete und fand bei dem zahlreichen Publicum dankbare Anerkennung. 6

Glückstadt. Ich habe wieder die erfreuliche Aufgabe, über die Prüfungssoirée zu berichten, welche Frl. Lina Ramann am 7. d. veranstaltet hatte. Wo sich, wie in unserem Städtchen, ein großer Theil des musikalischen Lebens an eine Anstalt, wie das Ramann'sche Musikinstitut, anlehnt, da gewinnen solche Aufführungen immer eine hervorragende Bedeutung. In der That bot die zweite Abtheilung des Programms an Inhalt und Ausführung wirkliche Genüsse, während die erste Abtheilung allerdings nur comparative Bedeutung gegenüber den früheren Prüfungen beanspruchen durfte und sollte. Die gewohnte Präcision der Vorträge, die große Sicherheit des Spiels, das energische Erfassen des Wesentlichen, trat auch dies Mal in trefflicher Weise hervor; die kleinen Schülerinnen machten ihrer Directrice alle Ehre. Aus der zweiten Abtheilung hebe ich die Ouverture zu „König Stephan" im achthändigen Arrangement und den Liszt'schen „Orpheus" für zwei Claviere zu vier Händen hervor. Nachdem Frl. Ramann wiederholt, etwa drei Male, den „Orpheus" dem Publicum vorgeführt hat, ist ihr die Genugthuung geworden, eine ganze Reihe von Verehrern diesem köstlichen Tonwerk gewonnen zu haben.

Breslau. Unter der Aegide des Dr. Damrosch ist, wie in d. Bl. bereits mehrfach erwähnt wurde, zu Anfang dieses Jahres in Breslau ein neues musikalisches Institut, das sich den Namen „Breslauer Orchesterverein" beilegte, ins Leben gerufen worden. Der Bestand dieses neuen Unternehmens wurde gleich Anfangs durch eine zahlreiche Actientheilnahme, so wie durch eine entsprechende Anzahl kunstbegeisterter Männer, die sich aus der Mitte jener Actientheilnehmer zu einem Comité constituirten, garantirt. Seit dem 27. Januar, wo der junge Verein das erste Mal vor die Oeffentlichkeit trat, wurden von demselben in dem neu erbauten großen Springer'schen Concertsaale vor der imposanten Anzahl von etwa 1400 Zuhörern 5 Concerte veranstaltet, und sind die Resultate derselben als überaus glänzend zu bezeichnen. Das Orchester, aus 70 Mitgliedern bestehend, enthält gute, zum Theil ganz ausgezeichnete Instrumentalkräfte, und ist die Gesammtwirkung, namentlich durch das starkbesetzte Streich-Quartett, eine selbst in so großem Raume höchst wirkungsvolle. Von Orchesterwerken wurden folgende 5 Symphonien aufgeführt: Beethoven's Cmoll, Fdur, „Eroica"; Haydn's Gdur (Nr. 7) und Schumann's Bdur. Von Ouverturen: Mozart's „Zauberflöte", Gade's „Michel Angelo" (neu für hier), Gluck's „Iphigenie in Aulis" mit Wagner's Schluß, Mendelssohn's Sommernachtstraum, Beethoven's „Egmont" und „Leonore" (Nr. 3), Cherubin's „Anakreon" und Weber's „Freischütz." Außerdem gelangten von Orchesterwerken noch zur Aufführung: Das Vorspiel zu „Lohengrin" und ein großer Marsch von Schubert in Hmoll nach der Liszt'schen Orchesterbearbeitung. — Alle diese Compositionen kamen unter Leitung des Dr. Damrosch ganz vorzüglich und geistig belebt in schwungvoller Weise zu Gehör. Es ist dieser in so kurzer Zeit erzielte Erfolg wol ein entsprechender Beleg, welch ungewöhnliche Befähigung, Einsicht, Kunstbegeisterung und Energie dem artistischen Director dieses Vereins eigen sein müssen, und ist dem jungen Institut, bei so glänzenden Resultaten in der kurzen Wirkungszeit, ein günstiges Prognostikon für die Zukunft zu stellen. — Außer den Sängerinnen Frau Harriers Wippern von Berlin und Frl. Laura Lessiak aus Leipzig, ließen sich in diesen Concerten von auswärtigen Künstlern hören: der Violinist Jean Becker, der Violoncellist Th. Oswald aus der fürstlich. Hohenzollernschen Kapelle und Hans v. Bülow; ganz besonders wußte Letzterer durch sein unvergleichliches vollendetes Clavierspiel die Versammlung zu begeistern.

Berlin. Das Opernrepetoir im Königl. Opernhause für den Monat April war folgendes: „die Nachtwandlerin" (Frl. Artôt: Amine), Fra Diavolo (Frl. Walbach vom herzogl. Hoftheater zu Dessau: Zerline, Hr. Young vom Stadttheater zu Leipzig: Fra Diavolo als Gastrolle), „das Stelldichein" komische Oper in einem Act v. Nicolo Isouard, „Actäa das Mädchen von Corinth", große Oper in vier Acten von J. Rodenberg, Musik von Jean Bott, „die Stumme von Portici" von Auber, „Tannhäuser" von R. Wagner, „Troubadour" von Verdi (Frl. Sulzer vom k. k. Hoftheater zu Wien: Azucena als Gastrolle, Frl. Lucca nach ihrem Urlaube: Leonore und Hr. Robinson vom Theater zu Grätz in der Titelrolle als Gast, „Don Juan" (Frl. Suvanny: Zerline als Gastrolle), „Lukrezia Borgia" mit Frl. Sulzer als: Orsino und Hr. Robinson als Herzog, „Actäa" von J. Bott (zum ersten Male wiederholt) „Ernani" von Verdi mit Hrn. Robinson in der Titelrolle. Sowol die angesetzten „Hugenotten" als „Nurmahal" konnten wegen Erkrankung einzelner Mitglieder nicht zur Ausführung kommen. Frl. Walbach ist noch zu wenig auf den Brettern zu Hause. Sie hat eine leidlich hübsche Stimme, mit der sie leidenschaftlich alles zu hoch intonirt. Hrn. Young's hoher Tenor, der etwas Stechendes hat, konnte sich keinen Beifall erringen. Lobend ist die Reinheit seines Gesanges und seine Spielgewandtheit anzuerkennen. Frl. Sulzer's Azucena konnte uns nicht genügen, obgleich das Sonntagspublicum sich an ihrem herausfordernden „Tonbeben" in allen möglichen Nüancen zu ergötzen schien. Nimmermehr durfte sie eine Nachfolgerin von Frl. de Ahna werden. Gegen solche Art zu singen, sind die Forderungen des Frl. de Ahna keineswegs zu hoch gegriffen, denn diese hat eine mächtige, sympathische Fülle in ihrer gebildeten Stimme. Hrn. Robinson's bildungsfähiger Baryton fehlt noch die nöthige Kraft, die Höhe spricht gut an. Auch bei ihm ist die Intonation sehr oft zu hoch, Tonbildung und Aussprache vernachlässigt. Frl. Suvanny aus Brünn zeigte in ihrer Rolle als Zerline Spielroutine, sang jedoch wenn auch tadellos rein, ohne das Publicum erwärmend anzuregen. Ihre Aussprache ist grauenhaft falsch. Die Hauptvocale singt sie fast gleichbedeutend mit einigen Nebenstimmlauten. So hörten wir den ganzen Abend ö statt e und ü statt i. Sie ist nicht ohne Talent. — Am 28. wurde die Oper „Actäa" von J. Bott mit kleinen Aenderungen und Streichungen zum ersten Male wiederholt. In Nr. 17 d. Bl. habe ich bereits ein längeres Referat darüber gegeben. Indem ich in allen Stücken mein Urtheil nach zweimaligem Hören von Neuem bestätige, so will ich nur noch hinzufügen, daß die Rolle des Nero von Hrn. Betz durch Spiel und Gesang sehr mittelmäßig durchgeführt wurde. So unnatürlich wie derselbe den Bühnenmord durch Erdolchung an sich begeht,

stirbt kein Mensch. Das Publicum mußte dann auch unwillkürlich bei dieser parodirten Sterbescene lachen. Ja, der ganze Nero ist in seiner Zeichnung und durch diese Durchführung ein lächerlicher Popanz. Vom Ballet wird die Oper bald erdrückt. Die neuen Costüme und Decorationen (vom Prof. Gropius) sind mit allem denkbaren Pomp und Glanz ausgestattet und da das Ohr keine Befriedigung und keinen Genuß durch die Musik erhalten konnte, so fand wenigstens das Auge einen Reiz. Hr. Formes als Agenor war für heute auch nicht recht disponirt. Dagegen sang und spielte Frau Harriers-Wippern ihre mehr als undankbare Rolle der „Actäa" mit seltener Meisterschaft, so daß ihre Leistungen mit mehrfachem Beifall und mehrmaligem Hervorruf ausgezeichnet wurden. Hr. Kapellmeister Taubut hatte die Oper mit vieler Umsicht einstudirt. — Am 20. April fand unter Leitung des Musik.-Dir. Radecke, der, wie man sagt nach Düsseldorf zu gehen beabsichtigt, das letzte Concert des Frauen-Vereins zum Besten der Gustav-Adolph-Stiftung im Saale der Singakademie statt. Eine Ouverture zu Tieck's Mährchen „der blonde Eckbert" von dem hiesigen Musiker Ernst Rudorff componirt, eröffnete das Concert. Man muß es dem jungen Componisten, welcher mit dem besten Erfolge seine theoretischen Studien am Leipziger Conservatorium absolvirt, zur Ehre nachsagen, daß er das Romantische, Neckische und Gemüthliche, das in diesem Mährchen enthalten, nach Erfindung der Themata, Durchführung derselben mit sinniger Instrumentation glücklich in Töne zu bringen verstanden hat. Das Hauptbestreben des vielversprechenden, talentvollen Componisten, welcher zunächst in diesem Erstlingswerke nach Mendelssohn'schen Bildern malte, wird für die Folge nun auf Eigenthümlichkeit gerichtet sein müssen, denn nur durch diese Errungenschaft kann das Vermögen des Componisten, die gewählten Motive in freier Selbständigkeit zu bearbeiten und durchzuführen, erst zum wirksamsten Ausdruck gesteigert werden. Die Ouverture wurde beifällig aufgenommen. Hr. Laub spielte zum ersten Male nach seiner großen Kunstreise wie immer mit anerkannter Meisterschaft das Spohr'sche Concert in Form einer Gesangsscene und die Othello-Phantasie von Ernst. Außerdem kamen zur Aufführung Rob. Schumann's „Zigeunerleben" und Mendelssohn's „die Walpurgisnacht." Die Soli hatten ihre Vertretung durch Frau Leo und die HH. Seyffart und Betz gefunden. Die Chöre gingen sehr gut. Das Concert von Frl. Sara Magnus konnten wir der Oper „Actäa" wegen, nicht besuchen, hören aber, daß dieselbe Beethoven's C moll-Concert, Weber's Concertstück, Liszt's Rigoletto Phantasie ꝛc. ganz vorzüglich und unter großem Beifall vorgetragen haben soll. — Die Hrrn. Laub, Radecke, Wüerst und Bruns schlossen ihren Quartett-Cyclus am 30. April mit Haydn's Cah. XI. No. 3 p. 64, Beethoven's Op. 59 No. 1 und Op. 130 (Nic. v. Galitzin gewidmet). Wir konnten nur das erste Quartett hören. Dies trugen denn die vier Künstler unter stürmischem Beifall mit seltener Ensemblewirkung vor. — Die Hitze in den Concerträumen ist jetzt bereits so überwiegend groß, daß wir aus diesem Grunde schon den Schluß dieser Concertsaison beantragen, und die Concertgeber ersuchen zu ihrem eigenen Besten von weiteren Unternehmungen abzustehen. Th. Rode.

Pest. Unter Leitung des Dir. Gotthard Wöhler kam hier in der zweiten Hälfte des April Mendelssohn's „Paulus" mit ungefähr 350 Mitwirkenden zur Aufführung. Die eigentlichen Ungarn schwärmen freilich aus politischen Gründen immer noch fast ausschließlich für ihre nationalen Weisen und ziehen einen Csardas der gesammten „schwäbischen Musik" vor, mag sie nun durch Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann oder Wagner vertreten sein. Das Experiment mit „Paulus" ist gleichwol geglückt; selbst die Ungarn haben außerordentlich applaudirt und zum Schlusse sogar den „deutschen" Dirigenten gerufen.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Carl Tausig befindet sich gegenwärtig in Genf.

Auszeichnungen, Beförderungen. Wir gedachen schon wiederholt der Erfolge, welche Jean Becker in Petersburg und Moskau gefunden hat. Vor Kurzem erhielt derselbe von der Kaiserin von Rußland einen prachtvollen Brillantring zum Geschenk.

Hofcapellmeister W. Taubert in Berlin hat in Anerkennung seiner Bemühungen für das Flottenconcert von dem dasigen Männergesangvereine einen silbernen Pokal erhalten.

Vermischtes.

Das neuerbaute, prächtig ausgestattete Theater in Baden-Baden wird im Laufe der gegenwärtigen Saison eröffnet werden. Der Zeitpunct ist noch nicht fest bestimmt. Man sucht die Eröffnung am 1. Juli zu ermöglichen, doch kann sie sich möglicher Weise bis 1. August verzögern, da die Carlsruher Hofbühne mit ihren vereinten Künstlerkräften das neue Haus einweihen soll, diese aber während der Monate Juni und Juli Ferien haben. — Berlioz hat für Baden-Baden eine neue komische Oper in drei Acten componirt, welche ebenfalls im August zuerst zur Aufführung gelangen soll. Der Text ist nach Shakespeare's „Viel Lärm um Nichts" bearbeitet. Die zweite Opern-Novität wird „Erostrates" von Reyer sein. Darnach wird die dortige Künstlersaison eine besonders glänzende werden.

Der Vorstand des Sängerkranzes zu Meiningen hat einen Aufruf erlassen, worin derselbe alle Männergesangvereine zur Veranstaltung von Aufführungen zum Besten der Hinterlassenen des vor Kurzem verstorbenen Liedercomponisten Andreas Zöllner auffordert. Die zahlreiche Familie desselben ist zum größten Theile noch nicht versorgt, und insbesondere bedarf der jüngste Sohn als Zögling der Bauakademie in München der Unterstützung. Der Vorstand des Sängerkranzes zu Meiningen hofft, daß die deutschen Männergesangvereine für Andreas Zöllner das gleiche Interesse an den Tag legen werden, was sie für den gleichnamigen Carl Zöllner in Leipzig schon bethätigt haben. Der Aufruf ist von den HH. A. Bießmann, W. Reif, H. Neumann, E. Weingarten, K. Keyßner unterzeichnet und alle Redactionen werden ersucht, zur Verbreitung desselben beizutragen.

Vom Conservatorium zu Frankfurt a. M. liegt uns ein Rechenschaftsbericht über die Thätigkeit desselben im letztverflossenen Jahre vor. Zugleich ist mit demselben die Einladung und das Programm zu einer Prüfung verbunden, welche am 5. April abgehalten wurde. Die Anstalt hat klein begonnen, nach und nach aber sich immer erweitert. Jetzt zählt dieselbe 18 Schüler und Schülerinnen. Unterrichtet wird in allen theoretischen und praktischen Fächern, welche an allen ähnlichen Anstalten gelehrt werden, und zwar von den HH. R. Becker (Violine); Th. Hauff (Theorie); H. Henkel (Pianoforte, Ensemblespiel); H. Hilliger (Pianoforte); W. Oppel (Theorie, Geschichte, Orgel); F. Schmidt (Gesang); Th. Siedentopf (Violoncell); H. Wolff (Violine). Violoncell und Geschichte der Musik sind neu hinzugekommen. Es werden somit alle Zweige cultivirt, mit Ausnahme der höheren theoretischen Fächer, für welche die Schüler noch nicht reif sind, und des Chorgesanges, für welchen es wol noch einige Zeit an Sängern fehlen dürfte. Bezüglich des Ensemblespiels haben einige der Zöglinge noch die besondere Vergünstigung, im philharmonischen Vereine mitzuwirken.

Bei der letzten Preisbewerbung im Conservatorium zu Paris erhielt eine junge deutsche Künstlerin, Frl Adrienne Peschel aus Frankfurt a. M., den ersten Preis im Pianospiele und erntete in einem darauf im Saal Herz gegebenen Concerte großen Beifall.

Berichtigung.

Der Wiener Correspondent Ihrer Zeitschrift hat sich in der am 4. April herausgegebenen Nummer sehr ungehalten gegen die Direction, die Regie und den Capellmeister des k. k. Hofoperntheaters ausgelassen, weil man sich erlaubt habe, im dritten Acte des „Fliegenden Holländers" eine Kürzung vorzunehmen.

Um nun Ihren Correspondenten wenigstens in dieser Sache mit den Leitern des Hofoperntheaters auszusöhnen, erlaube ich mir, demselben zu erwiedern, daß der von ihm so sehr vermißte Chor nicht deshalb weggelassen wurde, um Zeit zu sparen, sondern aus anderen Gründen, welche Ihr Correspondent am Besten vom Componisten der Oper, Hrn. Richard Wagner, selbst erfahren kann, auf dessen Wunsch die so sehr gerügte Kürzung vorgenommen wurde, nachdem er uns bei mehreren ungekürzten Vorstellungen mit seiner Gegenwart beehrt hatte.

Wien, den 5. Mai 1862.

H. Esser.

Notiz.

Der Unterzeichnete hat während der nächsten Monate seinen Aufenthalt in Leipzig, und bittet daher, Briefe und sonstige Sendungen unter der Adresse:

Königsplatz, Nr. 1. Leipzig

an ihn befördern zu wollen.

R. Pohl.

Allgemeiner Deutscher Musikverein.

Nachdem die mit Entwerfung der Statuten beauftragten Vorstandsmitglieder des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" — Dr. F. Brendel als Vorsitzender, Dr. jur. Gille als juristischer Beirath und Dr. R. Pohl als Secretär — wiederholte Conferenzen in Leipzig und Weimar unternommen hatten, übernahm Dr. Gille, auf Grund des vorläufigen Statut-Entwurfs von Dr. Brendel (in Nr. 11 Band 53 dieser Zeitschrift), sowie der Protokolle der Weimarer Tonkünstler-Versammlung (im Auszug in Nr. 11 Band 55 d. Z.) die specielle Ausarbeitung dieser Statuten, welche hierauf, nach erfolgter Revision durch jedes Commissionsmitglied und nochmaliger wiederholter gemeinsamer Besprechung, im März d. J. ihre endgültige Fassung erhielten.

Eine Abschrift dieser Statuten ward mit nachstehendem Schreiben, durch den Secretär des A. D. M.-V., R. Pohl, an den Privat-Secretär Sr. königl. Hoheit des Großherzogs von Sachsen, Grafen von Wedel, am 20. März d. J. mit dem Ersuchen übergeben, Beides Sr. königl. Hoheit im Namen des Vereins überreichen zu wollen.

Durchlauchtigster Großherzog, Allergnädigster Fürst und Herr!

Indem die unterthänigst unterzeichneten Vorstandsmitglieder des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" es wagen, Ew. Königlichen Hoheit in der Anlage den Entwurf der Statuten dieses Vereins ehrfurchtsvoll zu überreichen, ermuthigt dieselben dabei eben so sehr die stets bewährte erhabene Theilnahme, welche Ew. Königliche Hoheit, getreu den glorreichen Ueberlieferungen Allerhöchst Ihres erlauchten Hauses, jeder edleren Bestrebung in Kunst und Wissenschaft gewidmet, als die außerordentliche Huld und Gnade, die Allerhöchstdieselben jederzeit der Musik und neuerdings wieder der im Sommer verflossenen Jahres in Weimar stattgehabten deutschen Tonkünstlerversammlung bewiesen haben.

Auf dieser Versammlung, welche unter dem Schutz Ew. Königlichen Hoheit in Höchst-Ihrer Residenz stattgefunden, ist von den vereinigten Tonkünstlern die Errichtung eines „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" beschlossen worden, welche Thatsache bereits Hr. Dr. von Liszt, Ew. Königlichen Hoheit Kammerherr und Hofcapellmeister, zu Höchst-Ihrer Kenntniß gebracht hat. Die Theilnahme, welche Ew. Königliche Hoheit hierüber gegen Herrn Dr. von Liszt sowie gegen den ehrerbietigst mitunterzeichneten Vorsitzenden zu äußern geruhten, die Erinnerung an alle der Tonkünstlerversammlung in so reichem Maaße gewährte Huld und Gnade, der erhabene und großmüthige Kunstsinn, mit welchem Ew. Königliche Hoheit der Schillerstiftung, Goethestiftung und anderen zur Förderung künstlerischer Zwecke errichteten Vereinigungen, Ihren allerhöchsten Schutz zugewandt haben, entschuldigt daher wohl die Kühnheit, wenn die unterzeichneten mit dem Entwurf der Statuten betrauten Vorstandsmitglieder, im Auftrag und Namens des Vereins, um eben diese Huld und erhabene Theilnahme auch für den neugegründeten „Allgemeinen Deutschen Musikverein" nachzusuchen sich gestatten. Der erlauchte und allverehrte Name Ew. Königlichen Hoheit würde demselben zur höchsten Ehre, sowie seinen Bestrebungen zur bedeutsamsten Förderung gereichen.

Indem somit die ehrerbietigst Unterfertigten in der Anlage die entworfenen Vereins-Statuten Ew. Königlichen Hoheit in aller Devotion vorzulegen wagen, versehen sie sich einer huldvollen Entgegennahme, sowie einer gnädigsten Entscheidung und verbinden damit die unterthänigste Bitte, allerhöchst Ihren Willen in Betreff etwaiger, von Ew. königl. Hoheit für nöthig erachteter Anordnungen in Gnaden kund thun zu wollen, indem sie in tiefster Verehrung und Ergebenheit verharren

Leipzig, Jena, Weimar, im März 1862.

Euerer Königlichen Hoheit allerunterthänigste

Dr. **F. Brendel**, Vorsitzender — Dr. **Gille**, juristischer Beirath — Dr. **Pohl**, Secretär, des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.

Am 4. Mai wurde hierauf vom Grafen von Wedel dem Secretär des A. D. M.-V. folgendes allerhöchste Antwort-Schreiben übergeben:

An den Secretär des Allg. Deutschen Musikvereins Herrn Dr. R. Pohl in Weimar.

Ich erwiedere mit besonderem Danke das Vertrauen, welches Mir der Deutsche Allgemeine Musikverein durch Uebereichung seiner Statuten wie durch das Ersuchen beweist, welches er unter dem 20. März an Mich richtete. Von jeher ist Mir die Pflege der Musik mit immer steigender Macht als ein wesentlicher Theil der Kunst wie ihrer segensreichen Folgen erschienen. Deshalb folgte auch Mein aufmerksames Interesse den Bemühungen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins und erkannte Ich gern in seinen Statuten die Bestrebungen, jene Absichten glücklich zu fördern. Diese sich entfalten zu sehen, wird mir daher eben so lieb sein, als, indem ich Ihnen gern Mein Protectorat angedeihen lasse, zu erkennen, wie jene in Zukunft gefördert werden.

Carl Alexander.

Indem wir uns beeilen, diese eben so ehrenvolle als hocherfreuliche allerhöchste Entschließung Sr. königl. Hoheit unseren Lesern, und speciell den Mitgliedern des Vereins, mitzutheilen, machen wir zugleich bekannt, daß nunmehr sofort in nächster Nummer die Veröffentlichung der Statuten, (zunächst in d. Bl. und hierauf in Separat-Ausgabe) erfolgen wird, worauf die weitere Ausbreitung, Consolidirung und Wirksamkeit des, nunmehr **unter dem allerhöchsten Protectorat Sr. königl. Hoheit des Großherzogs von Sachsen** stehenden Vereins, mit den vereinigten Kräften aller Vorstandsmitglieder aufs Thätigste gefördert werden wird.

Leipzig und Weimar, am 5. Mai 1862.

F. Brendel, Vorsitzender.
R. Pohl, Secretär.

Kritischer Anzeiger.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Louis Jungmann, Op. 12. Scherzo. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. 20 Ngr.

———, Op. 13. Variationen über ein Originalthema. Ebendas. Pr. 25 Ngr.

———, Op. 14. Phantasiestücke. Ebendas. Pr. 25 Ngr.

Charles Gerber, Op. 6. *Valse caprice brillant.* Prag, Robert Veit. Pr. 12½ Ngr.

———, Op. 8. Frühlingsblumen. Improvisation. Prag, Christoph & Kühe. Pr. 12½ Ngr.

———, Op. 10. *Chanson Bohème.* Prag, Rob. Veit. Pr. —?

Sämmtliche hier angeführte Werke zeigen ein ernstes künstlerisches Streben ihrer Verfasser. Das „Scherzo" von Jungmann ist ein frisches, lebenskräftiges Opus, pikant im höchsten Grade und fesselt die ganze Aufmerksamkeit des Hörers bis zur letzten Note. — Die „Variationen über ein Originalthema" sind weit entfernt von der gewöhnlichen schablonenmäßigen Variationenschreiberei und dürften zu den besten derartigen Arbeiten in der Neuzeit gerechnet werden. — Ganz besonders haben uns die „Phantasiestücke" angesprochen; sie sind nicht oberflächliche Phantasiegebilde, sondern gesunde, kräftige und vollkommen ausgebildete Gestalten, die uns hier entgegentreten. Der Charakter jeder Nummer — fünf an der Zahl — ist streng ausgeprägt, und man bleibt in Zweifel, welchem „Phantasiestücke" ein wirklicher Vorzug eingeräumt werden könnte. Mit vielem Geschick behandelt der Componist in allen drei Werken die Durchführung seiner Themen und ist bemüht, mit einfachen Motiven Viel zu verarbeiten. Schumann's Harmonik ist auf ihn nicht ohne Einfluß gewesen, und die Feinheit und Freiheit der Harmonisirung, wie auch die mitunter überraschendste Gestaltung seiner Rhythmen beweisen ein bedeutendes künstlerisches Vorgeschrittensein.

In einem ebenso günstigen Lichte stellt sich Gerber mit seinen Werken dar. Hier ist das wirkliche Vorwärtsschreiten förmlich sichtbar. Das „Valse Caprice" ist ein leicht gehaltenes und wenig bedeutendes Werk, läßt aber schon auf entschiedenes Talent des Componisten schließen, welches um so deutlicher uns entgegentritt in den Op. 8 und 10. Der Anfang der „Frühlings-Blumen-Improvisation" erinnert recht lebhaft an das As-dur Impromptu von Chopin (Op. 29), und es ist nicht unwahrscheinlich, daß diese Composition dem Tonsetzer bei seiner Arbeit vorgeschwebt hat. — Als die gelungenste Arbeit Gerber's dürfte Op. 10 betrachtet werden. Den Freunden der Volkmann'schen Clavierfachen, denen die vorliegenden im Charakter verwandt erscheinen, wird hiermit eine ganz bedeutende Novität geboten, doch erfordert die Ausführung schon eine ziemliche technische Fertigkeit. Allen dem Guten nachstrebenden Clavierspielern empfehlen wir die Werke Jungmann's und Gerber's auf das Wärmste, und wollen hoffen, das beide Tonsetzer uns recht bald wieder mit neuen Erzeugnissen ihrer Muse erfreuen mögen. Auch die äußere Ausstattung sämmtlicher Werke ist beachtenswerth. h.

Für eine und mehrere Singstimmen mit Pianoforte.

Josef Dessauer, Op. 64. Sechs Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig und Berlin, Bureau de Musique von C. F. Peters.

Die Verlagshandlung hat die Gesänge in Einzeldrucken erscheinen lassen: Nr. 1 „Glaubst du wirklich, daß ich fern von dir?" von Feodor Löwe, für Sopran (Pr. 7½ Ngr.). Nr. 2 „Elfe" Gedicht von Eichendorff, für Sopran (Pr. 10 Ngr.). Nr. 3 „Was ist's, das die Seele so recht mir bewegt?" von Brachvogel, für Mezzo-Sopran (Pr. 7½ Ngr.). Nr. 4 „Fahr wohl, mein Traum!" von Scheurlin, für Mezzo-Sopran (Pr. 10 Ngr.). Nr. 5 „Herbstklänge" Gedicht von Feodor Löwe, für Tenor (Pr. 10 Ngr.). Nr. 6 „der Schreiner" von Feodor Löwe, für Baß (Pr. 7½ Ngr.). — Wenn sich in denselben auch nicht eine individuell ausgeprägte und besonders charakteristische Auffassungs- und Gestaltungsweise ausspricht, so reihen sich dieselben doch den edleren Erzeugnissen auf diesem Gebiete an und haben ohne Zweifel Anspruch auf gefällige Productionen, die sich durch wirkliche Sangbarkeit und solide Begleitung, fließende Melodien und farbige Harmonik besonders gebildeten Dilettanten, so wie zum öffentlichen Vortrage empfehlen. Die Musik ist vorwiegend unter Mendelssohn'schem Einfluß entstanden, an welchen namentlich die fünf ersten Nummern, welche zugleich als die gelungensten zu bezeichnen sind, besonders im Accompagnement unverkennbar erinnern.

Richard Hol, Op. 25. Nachtwache der Liebe, Gedicht von Alfred Meißner. Concertlied für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Pr. 15 Ngr.

Ob diese Composition im Concertsaale Glück machen werde, bleibe der Probe vorbehalten; ob sie aber überhaupt die Eigenschaften eines Concert-Liedes, das mit einem ansprechenden und gemein verständlicheren Gefühlsgehalt äußern Glanz und in die Augen springendes Colorit vereinigen soll, besitze, möchten wir in Zweifel stellen. Der Gesangspart leidet an rythmischer Monotonie, die selbst der mehrmalige Tempo-Wechsel und eine wogende Begleitungsfigur im breiten ⁶/₄ Takt nicht zu neutralisiren vermag, und selbstverständlich einer effectvolleren Wirkung hindernd im Wege steht. Erfindung und Ausführung erweisen sich dem pathetisch-erhabenem Texte gegenüber als unzureichend. Die Declamation verirrt sich in einige Seltsamkeiten, welche theilweise wenigstens in der Wahl der schwerfälligen Taktart ihre Erklärung, doch kaum zugleich ihre Entschuldigung finden dürften. Zu diesen seltsamen Uncorrectheiten zählen wir beispielsweise folgende Stellen: ⁶/₄ Nachtwache der Liebe || Nachtwache der Liebe || bei duftigen, || lustigen || im Dämmerlicht blühender || der Nachtigall Jubel || du || Hoffen und Wähnen ||, du Sabbath im Herzen, du heilige Zeit —, du || Seligkeit. ||

Mit desselben Componisten in demselben Verlage erschienenen Op. 26:

Drei Gesänge für drei weibliche Stimmen mit Begleitung des Pianoforte

(Partitur und Stimmen Pr. 1 Thlr.), mochten wir uns eher befreunden und empfehlen sich dieselben als recht nette Tongebilde von leichter Ausführbarkeit und ansprechender Freundlichkeit. Die bearbeiteten Texte („Es ruht die Welt im Schlummer" — Waldeinsamkeit und „Wär' ich das Vöglein") aus den „Liedern für Componisten" von Julius Schanz lagen offenbar der Gestaltungsfähigkeit des Componisten näher. Beigehend gedenken wir der sehr freundlichen Ausstellung der vorgenannten beiden Hefte. G. R.

Constantin Bürgel. Vier Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1. Werk. Berlin, Robert Timm. Pr. compl. 20 Ngr., einzeln 5 und 7½ Ngr.

Obschon, oder eben weil nur ein Opus 1, leuchtet aus demselben doch eine entschiedene Begabung des Componisten hervor: er empfindet frisch und wahr, und hat Sinn für natürlichen Fluß der Form. Die Lieder scheinen aus einem Künstler zu kommen, der von dem Geiste der neuen Zeit berührt worden ist, doch hält er sich decent in den Grenzen seiner natürlichen Begabung, bietet also nichts Gezwungenes. Das erste Lied „Dein Auge ist mein Himmel", (von B. Scholz) hat einen Anflug von jener seligen Verzückung, die den Liebenden beim Anschauen der Geliebten überkommt; eine sanfte schöne Melodie zieht wie der aufgehende Mond dahin. — Nr. 2 „aus Mirza Shaffy" zeichnet sich durch gehobene Empfindung und durch Schwung der melodischen Beredsamkeit aus. — Nr. 3 „Ich will dich auf den

Händen tragen" (von O. v. Redwitz), athmet Innigkeit und hat gesanglichen Zug; doch ist S. 4 unten auf das Wort „Dein" in höchst roher Weise ein falscher Accent gelegt; das Zwischenspiel auf derselben Seite ist unverhältnißmäßig und wirkt etwas technisch-schwülstig. — Nr. 4 „Perlenfischer" (von O. Roquette), hat im ersten Singen manches Befremdende; doch mildert sich dies bei wiederholter Durchsicht. So ganz zur reinen Unmittelbarkeit der Production läßt sich das Lied aber doch nicht ab. — Die ersten beiden Lieder sind ohne Zweifel die besten und so seien zum Gesange empfohlen. L. K.

Für Pianoforte mit Begleitung.

Ferd. David, Op. 41. Nachklänge. Fortsetzung v. für Violine und Pianoforte. Heft 1—4. Leipzig, F. Kistner. Pr. complet 4 Thlr. 20 Ngr.

Theodor Ehlis, Op. 10. Große Sonate für Violine und Pianoforte. Leipzig und New York, J. Schuberth & Comp. Pr. 2 Thlr..

Ludwig Meinardus, Op. 12. Duo für Pianoforte und Violine (Nr. 2 A dur). Breslau, F. E. C. Leuckart. Pr. 2 Thlr. 5 Ngr.

Henri Marschner, Op. 193. *Grand Duo* pour Piano et Violon (ou Violoncelle). Leipzig, F. Hofmeister. Pr. 2 Thlr. 10 Ngr.

D. G. Becker, Op. 15. *Grande Sonate* pour Piano et Violon. Leipzig, F. Hofmeister. Pr. 1 Thlr. 25 Ngr.

Otto Buch, Op. 10. Duo für Horn und Pianoforte. Leipzig, F. Hofmeister. Pr. 27½ Ngr.

Ersterer in der Violin-Literatur rühmlichst bekannte und geschätzte Componist liefert in vorliegenden „Nachklängen" fünfzehn Stücke als Fortsetzung seiner früher erschienenen „bunten Reihe." Zog schon bei ihrem Erscheinen die Letztere allgemeine Aufmerksamkeit auf sich, so verdient die „Fortsetzung" eine gleiche Beachtung, da sie derselben würdig sich zur Seite stellt. Die „Nachklänge" enthalten fünfzehn schön ausgeprägte Charakterstücke, und dürften häuslichen musikalischen Kreisen ganz besonders zu empfehlen sein. David versteht es, höchst interessant gedachte Themen auf geistreiche Weise zu verarbeiten, dabei vermeidet er jedes auffällige In-die-Länge-ziehen, wodurch eben den einzelnen Nummern besonderer Reiz verliehen wird. Vorzüglich angesprochen haben uns die Nrn. 3 (Hoffen und Harren), 6 (Trennung), 7 (Wiedersehen), 9 (Widerspruch), 10 (Ballade —Gespenstergeschichte—), 12 (Jagdscene) und 14 (An der Wiege), doch tragen die anderen Pieçen nicht weniger den Stempel der Gediegenheit. Auch auf die äußere Ausstattung ist von der Verlagshandlung vorzüglicher Fleiß verwandet worden. — Trat bei David weniger das Virtuose in den Vordergrund, so ist dies in bedeutendem Grade in der „großen Sonate" von Elze der Fall. Wenn auch dieses Werk im Betreff der hübsch durchgeführten thematischen Arbeit Interesse erregt, so mangelt demselben doch ein tieferes, geistiges Fundament. Auch erscheint uns der zu erzielende Effect oft sehr gesucht, und das Ganze mitunter zu weit ausgesponnen. Erwähnt sei noch, daß der Componist sein Opus Franz Liszt dedicirt hat. — Eine anerkennenswerthe Arbeit ist das „Duo" von Meinardus, nur sind mehr die älteren Formen beibehalten. Den Freunden der Mendelssohn'schen Muse wird dieselbe viel Interesse bieten, zumal der Componist durch abwechselnde Rythmen zu fesseln weiß. Die Technik fordert noch nicht ein so weites Vorgeschrittensein als in dem Werke von Elze; mitunter entwickelt das Ganze sogar etwas zu wenig Spielreichthum. — Der nun verewigte Heinrich Marschner verläugnet auch im vorliegenden „Duo" — Nr. 3 der Duos — seine Eigenthümlichkeiten nicht, und kennzeichnet sich wiederum als bedeutender Tondichter. Daß das Meisters Wesen einer früheren Periode angehört, muß auch hier in Betracht gezogen werden, doch halten wir dieses Op. 193 für eine der besten Arbeiten, die der Verewigte in diesem Genre der Oeffentlichkeit übergeben hat. — Ein wenig bedeutendes Werk ist die „Sonate" von Becker. Schablonenmäßig gearbeitet, ohne Gehalt und Tiefe, verläßt dieselbe den Weg des Allgewöhnlichen nicht; Ueberhaupt erscheint die ganze Arbeit sehr einfach, und läßt auch, namentlich in der Pianofortepartie, eine fleißigere Ausführung zu wünschen übrig. — Die schönen und angenehmen Klangwirkungen des Horns mit dem Pianoforte sind zum größten Theile wohlbekannt, und doch muß es Wunder nehmen, daß auf diesem Felde so wenig producirt wird. Wir können aus diesem Grunde das Werk willkommen heißen. Die Hornparthie (Ventil-F-Horn) zeichnet sich als dominirend durch gute Auffassung der wirksamsten Eigenthümlichkeiten dieses Instrumentes aus, und die Pianofortebegleitung ist zweckentsprechend ausgearbeitet. Den Freunden der Hornmusik empfehlen wir daher dieses Opus zur Beachtung. h.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerstimmen.

Fr. W. Sering, Op. 30. Concordia. Eine Auswahl deutscher Lieder für mehrstimmigen Männergesang. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage. Magdeburg, Heinrichshofen. Lief. 1 bis 4 Pr. à 5 Ngr.

F. Möhring, Op. 46. Deutsche Kriegs- und Soldatenlieder. Neu-Ruppin, Petreuz. Part. Pr. 12½ Ngr.

Bernh. Klein, Religiöse Gesänge. Zunächst für Seminarien und die oberen Classen der Gymnasien und Realschulen, wie auch für Singvereine neu herausgegeben von Ludw. Erk und Ernst Ebeling. Berlin 1861, Trautwein. Pr. —?

Die „Concordia" ist eine recht annehmbare Sammlung; die Wahl der Lieder ist lobenswerth und der Satz correct. Die Harmonisirung einzelner Stellen könnte vielleicht anzufechten sein. Um nur ein Beispiel zu nehmen, so ist in Lieferung I Nr. 10 „Der Jägersmann" ein Volkslied, das im dritten Tacte auf den letzten drei Achteln die Harmonie B dur zu dem F der Melodie verlangt. Doch läßt die gute Einrichtung des Ganzen wol über solche kleine Mängel hinwegsehen. Wir dürfen die Sammlung empfehlen. — Die Möhring'schen Kriegs- und Soldatenlieder haben uns Freude gemacht. Es weht ein so frischer Hauch und lebt ein so natürlicher geistiger Schwung in ihnen, wie man es bei solcher Einfachheit in Weise und Satz nicht oft findet. Man sehe sich die Sachen nur an. — Bernh. Klein's Chöre sind überall als vortrefflich, einfach, gefühlvoll und würdig bekannt. Diese dankenswerthe Ausgabe bringt die Stücke billiger als die frühere und zugleich in gebräuchliche Schlüssel gesetzt. Indem wir noch auf das beherzigenswerthe Vorwort hinweisen, empfehlen wir diese neue Ausgabe allgemeiner Berücksichtigung. K.

Instructives.

Für Pianoforte.

Salomon Burkhardt, Op. 70. *Etudes élégantes.* 24 leichte und fortschreitende Uebungsstücke für das Pianoforte. Leipzig, C. F. Kahnt. Heft I und II Pr. à 17½ Ngr., Heft III Pr. 25 Ngr. (Complet in einem Bande Pr. 1 Thlr. 15 Ngr.)

Die „Etudes élégantes" liegen in einer „neuen revidirten und mit Fingersatz versehenen Ausgabe von Fr. Weis" vor. Die Brauchbarkeit dieses Etudenwerkes beim Unterrichte, wozu es sich vorzüglich eignet, ist allgemein anerkannt. Uebrigens ist dasselbe bereits so beliebt und verbreitet, daß es überflüssig wäre, auf seinen musikalisch werthvollen und bildenden Inhalt besonders hinzuweisen.

D. H. Engel, Op. 36. Fröhliche Kinderwelt in leicht ausführbaren Tonstücken für das Pianoforte. Berlin und Leipzig, Bureau de Musique. 2 Hefte. Pr. à 10 Ngr.

Inhalt: Heiteres Tänzchen. Froher Muth. Bärentanz. Zappeln und Trappeln. Der kleine Seiltänzer. Der Postillon. — Die Sachen, für etwas vorgerücktere Schüler bestimmt, sind gefällig und unterhaltend und dürften etwa in Jul. Knorr's „Führer" am Schlusse des ersten Stadiums ein Plätzchen zu finden haben.

Franz Albert Greßler, Op. 46. Gesänge der Völker. Volkslieder aller Nationen, für das Pianoforte transscribirt und progressiv geordnet. Erfurt, Fr. Bartholomäus. Heft I und II des ersten Bandes. Pr. à 15 Ngr.

J. F. Thwatal, Op. 163. Volkslieder-Album für angehende Clavierspieler. Magdeburg, Heinrichshofen. Hft. I und II. Pr. à 26 Ngr.

An Volksliederbearbeitungen ist in der instructiven Unterhaltungsliteratur kein Mangel. Beide hier angezeigte Werke werden neben ähnlichen schon bekannten Sammlungen mit Nutzen ihre Verwendung finden. Die Greßler'sche Sammlung empfiehlt sich ganz besonders durch Reichhaltigkeit des Inhalts (der erste Band enthält 23 Weisen der verschiedensten Nationen), zweckentsprechende, solide Bearbeitung und billigen Preis bei recht hübscher Ausstattung.

Fr. Baumfelder, Op. 30. Jugend-Album. 40 kleine Stücke am Pianoforte zu spielen. Leipzig, C. F. Kahnt. Heft I Pr. 17½ Ngr., Heft II Pr. 15 Ngr., Heft III und IV Pr. à 25 Ngr.

Das 1. Heft von Fr. Baumfelder's „Jugend-Album" hat bereits unserer Beurtheilung (Bd. 53 S. 87 d. N. Z. f. M.) vorgelegen. Konnten wir uns damals im Allgemeinen günstig über dasselbe aussprechen und hegten wir die Hoffnung auf das Gelingen des vollständigen Werkes, so gereicht es uns nur zur Freude, daß wir uns in unserer Erwartung nicht getäuscht finden. Die größere Anzahl der „kleinen Stücke" ist ganz liebenswürdig, als wohlgelungen zu bezeichnen und geeignet, der Jugend eine eben so amüsante, wie anregende Musik darzubieten. Daß der Componist hier und da auch Stücke eingeschaltet, die, zum „musikalischen täglichen Brod" gehörend, in Etudenform Fingerübungen zur gleichmäßigen Ausbildung beider Hände darbieten, wollen wir nicht tadeln. Es soll ohnehin im musikalischen Jugendunterrichte das Schöne in steter Vereinigung mit dem Nützlichen gepflegt werden. Daß sich unter den 40 kleinen Stücken indessen auch manches Unbedeutende und Trockene mit eingeschlichen, das ein besonderes musikalisches Interesse nicht beanspruchen kann, sei wenigstens nicht verschwiegen. Hierzu rechnen wir vor allen Dingen die zum Theil langweiligen und breit ausgesponnenen Canons und die Nr. 39 „Den Manen Robert Schumann's", ein unverständliches, schwülstiges Stück, das in diesem Jugend-Album keinen geeigneten Ort gefunden. O. R.

Für Pianoforte zu vier Händen.

F. W. Markull, Op. 75, 76, 77. Drei Sonaten für das Pianoforte zu vier Händen. Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Pr. —?

Die gute „vierhändige" Clavierliteratur ist nicht allzureich an Originalcompositionen, daß man über neue Erscheinungen darin nicht erfreut sein sollte. Markull's drei Sonaten verdienen einen warmen Willkommen-Gruß, denn sie zeigen sich als Ausgeburten einer durch wirkliche Productionskraft angeregten Phantasie und als vortrefflich geformte Kunstwerke. Jene erwähnte Productivität documentirt sich vorzugsweise in den Motiven, die lebendigen Wesen vergleichbar, voll Stimmung und natürlichen Temperaments sind. Was nun die eigentliche Ausarbeitung der Motive zu Sonatenmusik betrifft, so findet sich nur Weniges vor, wo der Erfindungsborn stockte und von der Reflexion Nachhülfe verlangte; daß der Strom nicht überall gleich voll und frei war, dürfte aber in drei (je dreisätzigen) Sonaten nicht als starker Fehler befunden werden, zumal bei gutem Spiel der Eindruck, wie man ihn beim Anhören warm empfundener und geschickt gesetzter Musik hat, nicht unterbrochen wird. — Die erste Sonate Op. 75, A moll, hat einen sehr angenehmen wirkenden Ausdruck; elegisch-sentimental und dabei freundlich-beschaulich wirken die drei charmant gearbeiteten Sätze in ihrer Gesammtwirkung nach; einzelne Themata, wie z. B. gleich der Anfang sind recht so, daß man sie lieb gewinnen muß. — Die zweite Sonate Op. 76 in D dur hat Aufschwung, Sinnigkeit und Heiterkeit in ihren drei Sätzen; das H moll Andante singt sich wohl Jedem ins Herz; das tanzmäßige Finale ist für „die Leute" und dennoch auch für den Musiker, wenn er unschuldige Heiterkeit versteht. — Die dritte Sonate Es dur Op. 77 ist von bald sanfter und bald stärker andrängender Leidenschaftlichkeit im ersten Satze durchzogen; im zweiten, dem As dur Adagio vertieft sich das Gefühl in ausdrucksvollen Melodien mit hübsch contrastirenden Momenten; im Finale ist die Leidenschaft abgeschwächt und giebt sich mehr in einer Art Nachklingen derselben, als Erregung in mäßiger Art kund. — Mir ist die erste Sonate ganz, aus der zweiten der zweite und aus der dritten der erste und zweite Satz am liebsten. Es sei noch bemerkt, daß jede Sonate in ihren drei Sätzen die Stimmungseinheit bewahrt und (was das Wesen dieser Musik noch näher bezeichnet) daß sie sich vortrefflich für den Unterricht bei Schülern des mittleren Clementi und ersten Beethoven verwenden lassen. Man wolle es mit den Etuden versuchen! H.

Unterhaltungsmusik.

Für Pianoforte.

Ottokar Nickerl, Erwartung. Phantasiestück ꝛc. Prag, Josef Schalek. Pr. 15 Ngr.

Giovanni Morganti, Op. 10. *Eco delle Riviere di Genova.* Leipzig, Fr. Hofmeister. Pr. 20 Ngr.

Fr. Baumfelder, Op. 61. *Confidence* Chanson sans paroles. Dresden, Ad. Brauer. Pr. 8 Ngr.

Karola Mikuleго, Op. 8. *Dwa Polonezy.* Lwow, Karola Wilda. Pr. —?

C. A. Bertelsmann, Op. 43. *Nocturne fantastique.* Amsterdam, Th. J. Roothaan. Pr. 1 fl.

Albert Leutner, Op. 42. Fest-Ouverture. Erfurt, Bartholomäus. Pr. 25 Ngr.

E. Apel, Op. 19. *Le temps de la jeunesse.* Erfurt, Bartholomäus. Pr. 12½ Ngr.

Ch. Delioux, Op. 57. *Les Almées.* Air de Ballet. Erfurt, Bartholomäus. Pr. 17½ Ngr.

Rud. Daase, Op. 109. *Pensez-à-moi.* Polka de Concert. Erfurt, Bartholomäus. Pr. 12½ Ngr.

Die Composition von Nickerl hat keine Opuszahl, und da wir den Componisten von anderen Werken her noch nicht kennen, nehmen wir an, daß es ein Erstlingsversuch ist, von dessen Erfolg der Tonsetzer sein Weiteres erwartet. Demgemäß haben wir auch den Maaßstab bei der Beurtheilung dieses — H. v. Bülow dedicirten — Werkes angelegt. Der Componist scheint Talent für Saloncompositionen im besseren Sinne zu haben; nur muß er sich frisch herausarbeiten, denn frei muß der Künstler in den ihm angemessenen Formen sich bewegen. Die „Erwartung" ist sehr hübsch gedacht, ermangelt aber einer bedeutenderen Tiefe. Vielleicht läßt die Zukunft noch manches Gute hoffen. — Morganti's „Eco delle Riviere di Genova" gehört ebenfalls zur besseren Salonmusik, und dürfte in Dilettantenkreisen seiner einschmeichelnden, gefälligen Melodien halber verschiedene Liebhaber sich erwerben. Bedeutenderen Werth besitzt die Composition aber nicht. — Baumfelder verfolgt die Bahnen Schulhoff's. Seine „Confidence" ist ein empfehlenswerthes Werk, muß aber mit richtigem Gefühl und guter Auffassung vorgetragen werden, wenn man ihm gerecht werden will, da die Melodie hauptsächlich in den Mittelstimmen liegt. — Die „Polonaise" hat durch die Arbeiten eines Chopin und Moniuszko einen ganz bedeutend hohen Aufschwung genommen, so daß es wohl ein Wagniß ist, in dieser Form mit Glück aufzutreten, und es gehört ein schon nicht unbedeutendes Talent dazu, den eigentlichen Charakter derselben treu wiederzugeben. — Mikulego (Mikuli) hat uns in den vorliegenden beiden Polonaisen etwas ganz Treffliches gegeben, hier ist Stolz mit Grazie geeint, und wir dürfen hoffen, von dieser Hand noch mehr zu erhalten. — Das „Nocturne fantastique" von Bertelsmann ist ein viel Lärm um Nichts machendes Opus ohne Gründlichkeit und Tiefe. — Ihm reihen sich die nachfolgenden Werke von Leutner, Apel, Delioux, Daase an. Die Ouverture von Leutner scheint nur für Pianoforte componirt zu sein, denn

man findet nirgends eine Andeutung der Orchester-Instrumente. Wir hatten unter diesem Titel wirklich etwas Besseres erwartet, als diese „Fest-Ouverture“ uns bietet. Die Themen sind fad und nichtssagend, die formelle Durchführung oft gezwungen und gesucht. Einiges Interesse bietet wenigstens mitunter die Harmonisirung. — Mit vielsagenden französischen Titeln kündigen sich in der Regel nicht viel in sich haltende Werke an. So verhält es sich auch mit den Compositionen von Apel, Delioux und Daase. Apel sucht zwar nicht durch geschmacklosen Passagenkram zu glänzen, wol aber will er die Ohren — besonders der Dilettantinnen — durch Verzierungsmanieren kitzeln. Nun; wir wollen ihm Glück wünschen, wenn ihm dies gelingen möchte, was wir jedoch bezweifeln, denn sein „le temps de la jeunesse“ ist höchst dürftig und gehaltlos ausgefallen. Auch die formelle Durchführung seines Themas läßt noch viel zu wünschen übrig. — Der Componist des „Pensez-à-moi“ hat es schon bis Op. 109 gebracht. Wir möchten aber doch rathen lieber weniger zu schreiben und besser. Abgesehen hiervon soll diese Composition noch eine „Concert-Polka“ sein, aber wenn man im Concertsaale solche fade und nichtige Sachen zu Gehör bekommt, möchte Einem wol die Lust zum Wiederbesuche vergehen. — Dem „Air de Ballet“ von Delioux fehlt zwar auch der tiefere Gehalt, das Werk dürfte aber bei den Dilettanten immerhin noch einige Freunde sich erwerben. Die langweiligen Passagen werden Manchem als Finger-Uebungen noch gut zu Statten kommen. Das Empfehlenswertheste bei den drei letztgenannten Werken wäre wol die äußere Ausstattung. h.

LITERARISCHE ANZEIGEN.

Neue Musikalien
im Verlage von
Fr. Hofmeister in **Leipzig.**

Früh, A., Op. 4. Der Abend, v. *Schiller*. Cantate f. gemischten Chor. Clavierauszug u. Singstimmen. 1 Thlr. 7½ Ngr.
Gutmann, A., Op. 58. 9me Nocturne p. Pfte. 15 Ngr.
———, Op. 59. Le Calme de la mer, p. Pfte. 12½ Ngr.
———, Op. 60. Heureuse traversée. Allegro p. Pfte. 20 Ngr.
Jungmann, L., Op. 9. Intermezzo f. Pfte. u. Bratsche. 12½ Ngr.
Lysberg, Ch. B., Compositions brill. arr. p. Pfte. à 4 Mains. Op. 39, Le Réveil des oiseaux. Idylle. 20 Ngr. Op. 41, Fantaisie sur des Airs suisses. 25 Ngr. Op. 45, Fantaisie-Galop. 22½ Ngr. Op. 48, Valse brillante. 27½ Ngr. No. 49, Fantaisie brill. sur l'Opéra La Fanchonnette. 27½ Ngr. Op. 82, Boléro. 22½ Ngr. 4 Thlr. 25 Ngr.
———, Op. 88. Capricciosa. Mazurka p. Pfte. 15 Ngr.
———, Op. 89. Le Départ du hameau. Mélodie p. Pfte. 15 Ngr.
———, Op. 90. Les Ondines. Etude de Concert p. Pfte. 20 Ngr.
———, Op. 91. Souvenirs d'Annecy. Fantaisie sur des Airs montagnards, p. Pfte. 17½ Ngr.
Mozart, W. A., Op. 29. Quintett f. Pfte., Hob., Cl., Horn u. Fag., einger. f. Pfte. zu 8 Händen v. *C. T. Brunner*. 2 Thlr. 10 Ngr.
O'Kelly, J., Op. 22. La Bruyère. Caprice suédois p. Pfte. 17½ Ngr.
Reichardt, G., Op. 24. 6 Lieder f. 4 Männerstimmen. Part. u. Stimmen. No. 1, Der deutschen Burschenschaft. 10 Ngr. No. 2, Fahr' wohl. 7½ Ngr. No. 3, Turnerlied. 7½ Ngr. No. 4, Musicaliter. 10 Ngr. No. 5, Ein Hausmittelchen, welches anschlägt. 10 Ngr. No. 6, Preussens Banner. 7½ Ngr. 1 Thlr. 22½ Ngr.
Rosellen, H., Op. 174. 1re Sonate p. Pfte. 1 Thlr.
Tonel, L., Op. 24. Pianto. Elégie p. Pfte. 12½ Ngr.
———, Op. 25. Châteaux en Espagne. Fantaisie-Boléro p. Pfte. 15 Ngr.

Im Verlage von F. E. C. Leuckart in *Breslau* sind erschienen:

Joh. Seb. Bach,
Cantaten,
im **Clavierauszuge** bearbeitet
von
Robert Franz.

No. 1. Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist. 2 Thlr. 20 Ngr.
No. 2. Gott fähret auf mit Jauchzen. 2 Thlr.
No. 3. Ich hatte viel Bekümmernis. 4 Thlr.

Im Druck befinden sich:
No. 4. Wer sich selbst erhöhet.
No. 5. O ewiges Feuer.
No. 6. Lobet Gott in seinen Reichen.

Bei dem stets wachsenden Interesse an Bach'scher Musik wird die Herausgabe dieser Clavierauszüge dem ernster strebenden Publicum um so willkommener sein, als ihm gerade dadurch das beste Mittel geboten wird, die vollendetsten Kunstschöpfungen Bach's genauer kennen, würdigen und geniessen zu lernen. In gleicher Bearbeitung — von Dr. Robert Franz, der in dieser Hinsicht anerkanntermassen bereits das Ausgezeichnetste geleistet — werden nach und nach die schönsten, für öffentliche Aufführungen geeignetsten Cantaten erscheinen.

Soeben erschien in meinem Verlage:
Zwei vierstimmige
Männergesänge.
No. 1. Was ist Glück,
No. 2. Trinklied vom Main,
in Partitur und Stimmen
componirt von
A. Berlyn.
Op. 136. Pr. 17½ Ngr.

Früher erschien in meinem Verlage:
A. Berlyn,
Op. 122. Zwei vierstimmige Männergesänge. No. 1. „Eng ist das Thal“. Partitur und Stimmen. 20 Ngr.
Idem No. 2. Weinlied. Partitur und Stimmen. 25 Ngr.
Op. 132. „Es fällt ein Stern herunter.“ Lied für vierstimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen. 12½ Ngr.
Op. 191. Zwei Lieder (Lied des Trostes. An Julie) f. eine Baritonstimme m. Pianoforte. 12½ Ngr.
Op. 206. Deux Mélodies pour le Violon av. accompagnement de Piano. 25 Ngr.

C. F. KAHNT in **Leipzig** und **Zwickau.**

In unserm Verlage ist erschienen:
Die Auferweckung des Lazarus,
Oratorium in 2 Theilen
von
Johann Vogt.
Vollständiger Clavierauszug vom Componisten.
Op. 32. Pr. 4 Thlr. 15 Ngr.
Chorstimmen zum Preise von 1 Thlr. 10 Ngr., sowie correcte Abschriften der Partitur und Orchesterstimmen sind durch die Verlagshandlung zu beziehen.
Leipzig, im Mai 1861.

Breitkopf & Härtel.

Neueste Photographien, Visitenkartenformat.
Bei **T. F. A. Kühn** in *Weimar* erschienen:
Porträt **Anton Rubinstein's.** Ganze Figur nach dem Leben photogr. 10 Ngr.
F. Liszt's Geburtshaus zu Rading in Ungarn. 10 Ngr.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 16. Mai 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅔ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 20.
Sechsundfunfzigster Band.

J. Wesselmann & Comp. in New York.
F. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Goethe-Mendelssohn's „Erste Walpurgisnacht" auf der Bühne. Von R. Pohl. — Die Tempi in den letzten Werken Beethoven's. — Aus Carlsruhe. Neue Oper von J. Strauß. — Aus Weimar. — Kleine Zeitung: Zeitgemäße Betrachtungen; Correspondenz; Tagesgeschichte; Vermischtes; Journalschau. — Statuten des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. — Kritischer Anzeiger. — Literarische Anzeigen.

Goethe-Mendelssohn's „Erste Walpurgisnacht" auf der Bühne.

Unsere Zeit, schon so reich an politischen und socialen Experimenten, scheint allen Ernstes nun auch Bühne und Concertsaal zum ästhetischen Laboratorium umgestalten zu wollen. Daß Opern junger, lebender Talente, denen die Bühnen sich hermetisch zu verschließen pflegen, sich ganz oder fragmentarisch in den Concertsaal flüchten, um doch nicht völlig ungehört einer höchst zweifelhaften Classicität im folgenden Jahrhundert entgegen zu modern, — finden wir erklärlich und verzeihlich. Aber man machts mit den gegenwärtig autorisirten, völlig unangefochtenen Classikern nicht anders. Nachgelassene (meist Jugend-)Opern von Mozart, Schubert u. A. werden auf dem Concert-Podium automatisch belebt, weil die Bühnenleiter durch verschiedene mißlungene Wiederbelebungsversuche kopfscheu geworden sind, und eine angeborene Antipathie gegen Ephemeren zeigen. Méhul's „Jacob und seine Söhne" soll mit verbindendem Text in den Concertsaal verpflanzt werden, nachdem ein halbes Jahrhundert seine unzweifelhafte Bühnen-Existenz doch hinlänglich constatirt haben dürfte; sogar Gluck, der erhabene Dramatiker nicht nur seiner, sondern aller Zeiten, muß, nach der neuesten Erfindung der rheinischen Musikfeste, sich fragmentarisch den modernen Concertzetteln octroyiren lassen!

Eine Reaction konnte natürlich nicht ausbleiben. Der Concertsaal beginnt, sich zu revanchiren und schickt zur Abwechselung seine Cantaten auf die Bühne. Mendelssohn's „Walpurgisnacht" hat den Anfang gemacht, — wer steht uns aber dafür, daß nicht auch Andere an die Reihe kommen? Daß nicht Schumann's „Paradies und Peri", „Page und Königstochter", „Sängers Fluch" oder „Faustmusik" gelegentlich nachfolgen, und daß wir, auf diese Weise gemessen rückwärts schreitend, eines Tages auch die Händel'schen Oratorien auf der Bühne zu hören bekommen? —

Hätte nicht eine praktisch wie theoretisch so allgemein anerkannte Bühnen-Autorität, wie Eduard Devrient, jene Transformation vorgenommen, so würden wir dieser Thatsache weniger Gewicht beilegen und weitere Consequenzen auch weniger fürchten. Aber — wenn eine in jeder Beziehung so durchgebildete Capacität, wie Devrient, vorangeht, so laufen wir Gefahr, daß weniger Berufene sich um so berufener fühlen dürften, diesem Vorbilde nicht nur zu folgen, sondern womöglich ihm noch den Rang abzulaufen. Deshalb finden wir uns veranlaßt, gelegentlich der Aufführung der „Walpurgisnacht" in Leipzig, die Devrient'sche Inscenirung etwas näher zu prüfen.

Es ist nicht zu leugnen, daß — wenn wir die ästhetische Berechtigung dieses Experimentes principiell zugeben wollten, was wir aber nicht thun, — die „Walpurgisnacht" mit besonderem Geschick hierzu ausgewählt worden ist, weil sie ungleich mehr, als viele andere Cantaten*) hierzu geeignet erschien. Es sind nur einige Momente, an denen man, — hier aber um so sicherer, — nachweisen kann, daß das Epische niemals ungestraft nach der dramatischen Maske greifen darf.

Die scenische Anordnung war in Leipzig folgende. Die Bühne ist in möglichster Tiefe angenommen, und in eine hintere obere und vordere tiefere getheilt, — ähnlich wie bei der Shakespeare-Bühne nach Tieck's Einrichtung, oder wie bei der modern-griechischen Bühne in der „Antigone", — nur mit dem Unterschied, daß die beide kleinere Bühnen verbindenden Stufen nicht eine schräg anlaufende Doppeltreppe bilden, sondern in einer Linie quer über das ganze Podium laufen. Auch steht der später zu errichtende Altar nicht vorn auf der unteren Bühne, wie bei den Griechen, sondern umgekehrt hinten auf der höchsten Spitze der oberen. Der Hinter-

*) Merkwürdigerweise hat Goethe selbst die in ihrer Form doch ganz unzweifelhaft als Cantate sich documentirende „Walpurgisnacht" als Ballade bezeichnet, und zwischen den „Todtentanz" und den „Zauberlehrling" eingereiht (vollständige Ausgabe der Werke letzter Hand, 1828, Band 1.), während er in die „Cantaten" (Band 2 derselben Ausgabe) zwei Dichtungen („Deutscher Parnaß" und „Johanna Sebus") aufgenommen hat, die man, wenigstens die zweite, weit eher „Ballade" nennen dürfte. Und vom „Deutschen Parnaß" ist in der That kaum zu errathen, auf welche Weise sich Goethe diese Dichtung als componirbar vorgestellt hat. A. d. R.

grund wird durch eine Felsendecoration gebildet, die in ihren bizarren Formen an die Gegend von „Schirke und Elend" erinnert und den Brocken seitswärts vermuthen läßt.

Wenn der das schlechte Aprilwetter darstellende Theil der Ouverture*) (Allegro con fuoco) beendigt ist, hebt sich (bei dem A dur $^4/_4$) der Theatervorhang. Man sieht Krieger und Volk schlafend auf der vorderen Bühne zerstreut. Andere, mit grünen Zweigen Geschmückte, kommen, sie zu erwecken. Nach und nach füllt sich die Bühne. Ein Druide tritt hinzu, und der erste Chor beginnt mit dem Tenor-Solo: „Es lacht der Mai!" 2c. Nach dem Schlußsatz: „Hinauf, hinauf! So wird das Herz erhoben" — steigen die Druiden auf die obere Bühne und beginnen, mit Hülfe der Krieger, den Altar zu erbauen. Das Volk bleibt unten versammelt, hört die Warnung des alten Weibes (Alt-Solo, Nr. 2) und wird dadurch eingeschüchtert. Der Oberpriester tadelt die thörigte Furcht und ermuthigt zum Opfer (Bariton-Solo, Nr. 3). Unterdessen wird Holz auf dem Altar geschichtet und die Einweihungs-Ceremonien der Druiden beginnen im Hintergrunde. Auf Rath eines Kriegers werden Wachen ausgestellt; Nr. 4, Chor der Wächter, schließt sich an.

Hier begegnen wir schon der ersten scenischen Inconvenienz. Ein Chor, der „Vertheilt Euch wackere Männer" singt, dabei aber unbeweglich stehen bleibt, macht keinen anderen Effect als einen komischen. Das ist der Styl des überwundenen Opernschwindels, den wir in alten Opern zwar kennen und dulden, bei neuen Werken aber (und als solches tritt doch hier das Mendelssohn'sche auf) ein für allemal um so strenger abweisen müssen. Doch wäre dieser Stillstand der Handlung noch immer zu vertheidigen, da man wenigstens einige Statisten hinter den Coulissen verschwinden und sich „vertheilen" sieht. Aber in den folgenden Nummern (5 u. 6), den berühmten Hexenchören, zeigt sich zur Evidenz, daß eine Cantate (oder Ballade, wenn man will) niemals zu einer Oper gemacht werden kann, es sei denn, daß man uns etwa auf den vor-Gluck'schen Standpunct zurückschrauben wollte!

Bei Beginn des Hexenchores bringt man „Zacken und Gabeln, Gluth- und Klapperstöcke" herbei, aber nur, um von dem mit dem Tacthalten und Treffen hinlänglich beschäftigten Chor als völlig überflüssige Requisiten krampfhaft in der Hand gehalten, oder höchstens schüchtern hin- und herbalancirt zu werden. Unterdessen laufen die Statisten im Kreise um die Bühne, erzielen jedoch dadurch Nichts weniger, als einen diabolischen Eindruck. Es mag sein, daß bei einer besseren Regie, als der Leipziger, auch der Effect ein besserer werden kann, — aber niemals ein vollkommener. Denn der Sinn dieses Chores ist offenbar ein durchaus anderer. Bei Goethe sind es die Wächter, welche, nachdem sie sich im Walde vertheilt haben, auf den praktischen Einfall kommen, aus der Vertheidigung in den Angriff überzugehen, sich aber hierzu nicht der Waffen, sondern der Teufels- und Hexen-Embleme zu bedienen. Wenn nun auch Mendelssohn, um sich den Contrast des Frauenchores nicht entgehen zu lassen, die Goethe'sche Intention dahin abgeändert hat, daß das Volk mit den Wächtern unmittelbar gemeinschaftliche Sache macht, so liegt doch immer auch hier der Gedanke des rapidesten Vorwärtsdrängens durch „enge Felsenstrecken", verbunden mit infernalischem Spektakel und durchaus diabolischem Gebahren zu Grunde. Wie Goethe selbst durch die christlichen Wächter den Hexenzug später schildern läßt, als

„Menschen-Wölf' und Drachen-Weiber,
„Die im Flug vorüberziehen" —

so und nicht anders ist dieser Chor aufzufassen.

„Aber", erwidert man, „so ist er nicht auszuführen; man muß nicht das Unmögliche verlangen". — Sehr richtig. Nur sind es nicht wir, die das Unmögliche verlangen, sondern die, welche eine solche Scene, die nicht für die Bühne gedacht und dort nicht möglich ist, auf der Bühne sehen wollen! Das Unausführbare muß man eben nicht ausführen wollen. Das ist ja der große Vorzug des Oratoriums und der Cantate, daß Beide der Phantasie des Hörers überlassen, das Scenische sich auszumalen und somit das real nicht Darstellbare in der Idee zu ergänzen. Das Oratorium wechselt die ideale Scene, so oft es nöthig ist; es setzt ideale Massen in beliebige Bewegung; kann sogar gleichzeitige Vorgänge an verschiedenen Orten gleichzeitig vorführen. Alle musikalische und dichterische Mittel können hier, ohne an Raum und Zeit gebunden zu sein, nach Belieben in einander greifen. Es fehlt allerdings die reale Verkörperung; aber dieser Mangel gereicht dem Dichter und Componisten hier zum größten Vortheil. Doch zerstört man sofort die hierdurch errungenen idealen Gebilde, wenn man in die Wirklichkeit versetzen will, was nun einmal nicht dafür geschaffen wurde.

Mit Eintritt von Nr. 7 wird Feuer auf dem Altar entzündet; Priester-Solo und Chor werden gesungen, während das Volk sich mehr und mehr nach hinten drängt und um den Altar schaart. Mit Nr. 8 treten die christlichen Wächter vorn auf, wollen zum Altar hinauf stürmen, werden aber durch den Anblick der „Menschen-Wölf' und Drachen-Weiber" erschreckt und verscheucht, worauf der Chor Nr. 9 das Werk ruhig abschließt. — Es leuchtet ein, daß hier die eigentliche Situation auf den Kopf gestellt ist. Anstatt daß das Heidenvolk sich auf die Christenwächter wirft, ihre Linien durchbricht und freie Bahn auf den Brocken gewinnt, weil die Vorposten sich vor dem Teufel fürchten, werden bei der scenischen Aufführung die Christenwächter durch den „Heidenlärm" der Hexenchöre erst herbeigelockt; sie vermuthen Aufruhr, wollen Ruhe stiften, werden aber durch das, schon wieder ruhig um den Altar gescharte, wenn auch noch vermummte Volk, pflichtschuldigst so erschreckt, daß sie vor lauter Angst den Altar nicht sehen und nicht im Entferntesten daran denken, daß hier eine verbotene heidnische Ceremonie gefeiert werden könnte, welche zu verhindern sie doch ausgesandt sind. Natürlich war es auf der Bühne nicht anders zu machen; auch ein Scenenwechsel würde nicht viel beigetragen haben, die Wahrscheinlichkeit zu vermehren.

Bei dieser Gelegenheit sei zugleich bemerkt, daß es uns, längst bevor wir die Devrient'sche Inscenirung gesehen hatten, bei den Concertaufführungen der „Walpurgisnacht" stets unangenehm berührt hat, daß Mendelssohn nicht den Chor der christlichen Wächter (Nr. 8) vor dem Andante maestoso (A moll) von Nr. 7. einschaltete. Es war viel natürlicher, daß unmittelbar, nachdem der Hexenchor ausgetobt hatte (also nach dem $^2/_4$ Takt von Nr. 7), die Wächter erschreckt flohen, anstatt erst später, nachdem der Priesterchor zum größten Theil schon vorüber ist. Denn der Schlußchor Nr. 9 ist im Grunde weiter nichts, als eine Fortsetzung und Coda zum

*) Ist das nicht so ausgeprägte Programm-Musik, wie sie die „Romantiker" kaum in breiterer Entfaltung jemals durchgeführt haben? Unseres Wissens hat noch kein Romantiker aus „schlechtem Wetter" eine ganze Ouverture gemacht. A. d. B.

Priesterchor Nr. 7. Beide Theile gehören dichterisch wie musikalisch zusammen, und sind nur durch das Intermezzo der christlichen Wächter — wie uns scheint ganz unnöthig — getrennt. Allerdings ist bei dieser Anordnung Mendelsohn der Goethe'schen Dichtung genau gefolgt, doch offenbar nicht zum Vortheil der musikalischen Entfaltung und Steigerung des Priesterchores, und ebenso wenig zum Vortheil größerer Deutlichkeit der Situation. Etwas weniger Pietät in Benutzung der Reihenfolge der Strophen hätte mehr Einheit in das Ganze gebracht; aus neun Nummern wären dann acht geworden.

Alles in Allem genommen können wir in der Devrient'schen Inscenirung nichts erblicken, als einen verunglückten Versuch, der dem Mendelsohn'schen Werke in keiner Weise nützen, wohl aber seiner Wirkung schaden kann. Denn selbst in musikalischer Hinsicht leidet die Cantate durch ihre Transformation. Die Chöre der Singakademien sind durchgängig stärker besetzt, als selbst die zahlreichsten Theaterchöre; auch sind die Dilettantenstimmen bekanntlich frischer, weil weniger angestrengt und ausgeschrieen, als die der Opernchoristen. Mithin klingen die Chöre im Concertsaal stets wirksamer und imposanter, als auf der Bühne; der musikalische Effect wird folglich auf letzterer nicht gesteigert, sondern abgeschwächt. Wäre die „Walpurgisnacht" ein ziemlich unbekanntes Werk, das sich seinen Weg in die Concertsäle niemals mit Erfolg hätten bahnen können, so wäre der Gedanke, zu versuchen, ob es auf der Bühne nun besser gelingen könnte, zu rechtfertigen. Umgekehrt ist aber gerade dieses opus 60. eins der populärsten Chorwerke Mendelsohn's, ein seit zwanzig Jahren in allen bessern Concertsälen und Singakademien längst eingebürgertes.

Wozu also dieses Experiment? Blos aus Sucht, etwas Neues zu bringen; es anders zu machen, als alle Andern? — Nein. Von so rein äußerlichen Motiven kann ein Devrient nicht geleitet werden. — Wir erblicken darin ein Bestreben der Classiker, Repertoire-Bereicherungen um jeden Preis mit Umgehung der Bestrebungen Wagner's und seiner Schule zu schaffen. Das classische Repertoir ist, bis auf Weniges, allenfalls noch Lebensfähiges, fast schon vollständig auf der Bühne. Das Publicum will aber Neues sehen. Die dem Classicismus exclusiv ergebenen Bühnenleiter werden also, — da sie mit voller Berechtigung verschmähen, sich der italienischen und französischen Oper bedingungslos in die Arme zu werfen, — mehr und mehr auf die Werke der neudeutschen Schule hingewiesen, da bekanntlich gegenwärtig nur noch hier, und nicht im Lager des classischen Epigonenthums, neue und lebensfähige dramatische Werke geschaffen werden. Um aber dieser drohenden Scylla des musikalischen Fortschritts möglichst lange zu entgehen, werfen sie sich in die Charybdis — eines klassischen Alexandrinerthums, das Nichts zutage fördern wird und kann, — als verunglückte Experimente. Man sucht lieber das Unmögliche möglich zu machen, als daß man dem nicht nur Möglichen, sondern sogar Nothwendigen, sein gutes Recht einräumen will. Man „vertagt" den Kunstfortschritt so lange als möglich, um sein classisches Portefeuille nicht sofort niederlegen zu müssen. — Das geht aber nur, — so lange es eben geht. — Wir können das Ende ruhig abwarten! —

Richard Pohl.

Ueber die Tempi in den letzten Werken Beethoven's.

Ein Beitrag zur Lösung vermeintlicher Streitfragen.*)

Die Beethoven-Literatur hat sich in den letzten Jahren unserer Epoche, — die wir wol, im Gegensatze zu der vorhergegangenen, mehr sinnlichen Genußperiode, die ästhetische Musikforschungsepoche nennen möchten, — auf höchst erfreuliche Weise gemehrt, und es sollen für die nahe Zukunft noch einige bedeutende Werke dieser Art zu erwarten sein. Unter den vorhandenen, zuletzt erschienenen größeren Schriften wollen wir vorzugsweise hervorheben: „Beethoven's Leben und Schaffen von Marx" (welches demnächst in zweiter, stark vermehrter Auflage erscheint) und W. v. Lenz, „Kritischen Katalog" sämmtlicher Werke des großen Tondichters. Beiden Schriften verdanken wir viele und reiche Aufklärungen, auch sind beide Verfasser unumwundene Verehrer der noch immer von manchen Seiten so heftig angegriffenen letzten Werke des Meisters oder der Werke seiner dritten Periode, und am meisten hat sich wol W. v. Lenz bemüht, unter Herbeischaffung und Benutzung aller möglichen Quellen von Zeitgenossen und Kunstjüngern Beethoven's, Licht in dem Dunkel zu verbreiten, in welchem nach der Anschauung so vieler Musiker, denen gerade die lebendige Darstellung der besagten Werke obliegt, die dritte Periode befangen sein soll. — Die Zahl jener Musiker ist leider noch sehr groß, und es ist dieses bei der häufigen Neigung des Anlehnens an sogenannte Autoritäten nicht zu verwundern; Spohr und der „Wohlbekannte" haben noch viele Anhänger, von Ulibischeff und seinen Jüngern zu schweigen, welche jene Werke Beethoven's aus Geisteszerrüttung hervorgegangen wähnen und deshalb von vornherein dem Gedanken an eine vernünftige Forschung keinen Raum gönnen.

Sehen wir nun einmal, welche Vorwürfe denn den letzten Quartetts, der neunten Symphonie, der Ddur-Messe u.s.w. gemacht werden, so hören wir immer vornehmlich über Zerrissenheit, über plötzliches Abreißen des Fadens und dadurch hervorgebrachte unangenehme rhythmische Erschütterungen klagen; aus dieser immerwährenden, oder doch oft wiederkehrenden peinlichen Berührung der Seele des Hörers, entstehe eine Ungewißheit, eine Unsicherheit, die jedes harmonische Genießen, jedes Verständniß, jeden Seelenrapport mit dem dargestellten Werke unmöglich mache. Diese Klagen haben Marx und Lenz durch schöne ästhetische Würdigung der betreffenden Werke, durch Andeutung ihres herrlichen Inhaltes widerlegt, allein sie haben technisch nicht die Mittel angegeben, wodurch die ihnen enthüllten Schönheiten auch den Zweiflern zugänglich gemacht werden könnten. W. v. Lenz hat sich zwar auch in dieser Beziehung viele Mühe gegeben, und sich von Carl Holz in Wien, dem Mitwirkenden in dem bekanntlich unter Beethoven's eigener Leitung bestandenen Schuppanzig'schen Quartett, die damals gebrauchten Tempi angeben lassen, allein gerade in diesem Puncte scheint uns nicht das richtige Princip von Holz angewandt, in dessen Anwendung wir das beste Mittel zum Zwecke des Verständnisses erblicken möchten.

Werfen wir einen Blick auf die Partituren von Op. 127,

---

*) Wir theilen diesen Artikel als interessante Anregung mit, die zu weiteren Erörterungen Veranlassung bieten könnte, ohne in der Ansicht des Herrn Verfassers eine, über jeden Zweifel hinweghelfende Norm erblicken zu wollen. D. R.

130, 131, 132, so finden wir z. B. in ihrem ersten Satze zu Anfang einige Tacte maestoso oder adagio, darauf Allegro, welches im Verlaufe des Satzes noch häufig von jenem ersten Adagio-Motiv und Tempo unterbrochen wird, und dieser Umstand hat zu der häufigen Klage über Zerrissenheit Veranlassung gegeben. Carl Holz giebt nun für das Adagio-Sätzchen ein gewisses Tempo an und für das Allegro ein willkürliches anderes Tempo in Zahlen nach M. M., während wir glauben, daß sich das eine Tempo aus dem anderen ganz naturgemäß von selbst entwickeln, daß das Allegro-Tempo eine ganz bestimmte Multiplication des Adagio-Zeitmaßes sein müsse, wodurch uns dann der ganze Satz so zu sagen in ein und demselben Tempo, in gleicher Bewegung erscheinen würde. In praktischer Anwendung dieses Principes auf die letzten Quartette finden wir folgende Resultate: Op. 127, maestoso: $^1/_8 = 60$; Allegro: der ganze Tact wie ein Achtel des maestoso. — Op. 130, Anfang: $^1/_4 = 58$; Allegro fugato: die Viertel doppelt so schnell, wie das Einleitungsmotiv. — Op. 131, Einleitung: cis moll $^1/_2 = 58$; Allegro: $^6/_8$ D dur, einen ganzen Tact auf einen halben der Einleitung. — Op. 132, Adagio: $^1/_4 = 72$; erstes Allegro doppelt so schnell, also $^1/_2 = 72$.

Unser Princip ist also kurz: daß die verschiedenen in einem Satze vorkommenden Veränderungen des Tempo in symetrischem oder verwandtschaftlichem arithmetischem Verhältnisse stehen sollen. Dadurch, daß die verschiedenen Tempi relativ in geraden Verhältnissen stehen, findet man am leichtesten das richtige absolute Tempo, da man an mehreren Motiven einen Maßstab der Beurtheilung hat, sich also mehrere Anhaltepuncte darbieten.

Wenden wir das gleiche Princip auf den letzten Satz der neunten Symphonie und auf die D dur-Messe an, so werden wir finden, daß vornehmlich bei ersterem Werke eine viel größere Logik und Einheit, ein geordneterer Fluß des Ganzen herauskommt. Wir würden z. B. die Recitative der Contrabässe halb so schnell nehmen als das Scherzo; bei der Wiederandeutung dieses Letzteren: den ganzen Tact = einem Achtel des Motivs aus dem ersten Satze; — das Freudenthema: $^1/_4 =$ einem Viertel der Baß-Recitative; — Andante maestoso ($^3/_2$-Tact): die halbe Note gleich einem ganzen Tact im vorigen $^6/_8$; — Allegro energico ($^6/_4$-Tact): den halben Tact wie die halbe Note im Andante maestoso; — Allegro ma non tanto: im selben Tempo wie der $^6/_4$, also ein $\frac{12}{8}$-Tact gleich einem $^6/_4$-Tact; Poco Adagio: halb so schnell; Prestissimo (nach dem stringendo): doppelt so schnell als das Allegro ma non tanto. —

Bei der Missa solemnis wäre das gleiche Princip festzuhalten. Nehmen wir z. B. im Kyrie (alla breve) die halben Noten = 58, so bliebe bei dem Quartettsolo (H moll $^3/_2$-Tact) die halbe Note in demselben Zeitmaße, wie die halbe Note vorher. Das Larghetto im Gloria: ein Achtel gleich einem ganzen Tact des Allegro vivace; die Fuge ($^4/_4$-Tact) jedes Viertel wie bei dem vorigen $^3/_4$-Tact. — Im Benedictus, diesem in Bezug auf das Tempo noch immer streitigen Satze, halten wir die $^3/_8$ = einem Viertel der Sostenuto-Introduction, welche wir ungefähr $^1/_4 = 58$ nehmen würden.

Es bedarf wol nicht erst der Versicherung, daß auch wir keine Anhänger eines straff fest zu haltenden metronomischen Tempo sind, vielmehr eines stetig wogenden Vortrages, einer Tactfreiheit, welche immer nur die Grenze des eigentlichen Tempo im Auge behält.

Schließlich wollen wir hier noch bemerken, daß dasselbe Princip in den Werken neuerer Componisten zur Anwendung gebracht wurde, mithin diese Autoritäten für sich hat. Schumann in seiner Faustmusik, und Liszt in den symphonischen Dichtungen bezeichnen oft neue Episoden durch: „die Viertel wie vorher die Halben" — oder: „um die Hälfte schneller wie vorher" u. s. w. — Diese Bezeichnungen waren früher nicht gebräuchlich, weshalb sie vielleicht auch Beethoven nicht benutzt haben mag; daß er aber in einem und demselben Satze die Bewegungen nach den verschiedenen Ueberschriften in einem geordneten, fließenden Verhältnisse verstanden wissen wollte, scheint uns außer Zweifel, und wir würden uns freuen, durch diese Zeilen Anregung zu einer weiteren Prüfung und zu besonnenen Versuchen gegeben zu haben. K.

Aus Carlsruhe.

„Die Schlittenfahrt von Nowgorod", große Oper in vier Acten von Frhrn. v. Auffenberg. Musik von Jos. Strauß.

„Die Schlittenfahrt von Nowgorod" ist das „wilde Heer" der russischen Sage. Ein Fräulein von etwas losen Sitten, in dessen Zimmer man den Bräutigam todt gefunden hatte, verlachte den Fluch des Vaters und die Heiligkeit des Glaubens. Um ihren Unglauben zu beweisen, lud sie den Satan zu einem Feste, zu dem sie auch alle Glieder ihres Hauses bat, und fuhr zu Schlitten ins Höllenthal — und kehrte niemals wieder. Seit jener Zeit erscheint oft die gespenstische Schlittenfahrt und wehe dann jedem Verbrecher, der ihr begegnet; er muß mitrasen in den Reihen der Rächer, und kehrt er auch wieder aus der Geisterfahrt, so kann er nimmer ruhen bis zum verzweiflungsvollen Tode.

An diese Sage hat Auffenberg sein grausiges Textbuch angebaut, das einer fortgesetzten „Mordthat" gleicht, die 1779 in Pultawa spielt. Ursprünglich die „Hexe von Pultawa" genannt, schien doch der Hexencharakter dem modernen, etwas geläuterten Geschmacke zu widerlich, und man verwandelte die schöne Feodora in ein Zwitterwesen, das weder ein diabolisches Weib, noch ein anständiges Frauenzimmer ist. Man urtheile selbst. Iwan Ponalsky (Hr. Stolzenberg), der Adjutant des Gouverneurs von Pultawa (Hr. Oberhoffer) ist verschwunden. Feodora (Frau Boni), die Tochter des Gouverneurs, liebt ihn zwar nicht; aber sie hat sich seiner bedienen wollen, um der Ehe mit einem „Mächtigen" zu entgehen, an den sie „verhandelt" werden sollte. Stets geheimen Künsten freund und ihrer mächtig, lud sie den Jugendfreund zum „zauberschweren Blutesbund" ein. Aber Ponalsky hatte sich den französischen Kammerdiener Morbel (Hr. Eberius), den er wegen einer Unverschämtheit geohrfeigt, zum Feinde gemacht. Morbel führt den Gouverneur zur Zusammenkunft. Ponalsky, in der Zauberische geborgen, wurde von der Kugel getödtet, die der Gouverneur seinem (anscheinend) verrätherischen Diener zugedacht. Jetzt, nachdem sie ihn verloren und den Vater zum willenlosen „Mörder" gemacht, begreift erst Feodora ihre Liebe. Aber zur Sentimentalität ist keine Zeit; der Leichnam muß aus der Nische fort. Ismailow (Hr. Hauser), Bruder Helenens (Frau Hauser), der Kammerfrau Feodoras, schafft die Leiche fort; unter der Eisdecke der Worskla „schwimmt friedlich sie ins schwarze Meer". Allein als ob es an einem Schufte in einem Operntexte noch nicht genug wäre und Morbel nicht aus-

reichte, verwandelt sich nun auch der Leibkutscher Ismailow in einen solchen. Er mißbraucht sein Geheimniß. Feodora zwingt er vom Ballfeste weg, sie soll ihn und die zechende Brüderschaar in der Schenke zum „feurigen Schweden" besuchen. Kein Flehen hilft; Feodora kommt und zündet, um der Schande zu entgehen, den „feurigen Schweden" an. In diesem Augenblicke erscheint die gespenstische Schlittenfahrt; wahnsinnergriffen zieht Feodora mit. Seit dieser Zeit ist sie verflucht; der Todte ruft sie um Mitternacht und umschlingt sie mit eisigem Arme. Der Pope (Hr. Brulliot) hört ihr Geständniß; allein ehe die Gnade des Himmels der Verbrecherin zu Theil werden kann, muß die irdische Gerechtigkeit durch ihren Henkertod gesühnt sein. Feodora vertraut auf Gottes Erbarmen und will zur Kirche eilen, wo die Gläubigen den Auferstehungstag begehen. Da erscheint, wunderbar gerettet, der Kosack Ismailow, „zu entlarven die verruchte Sünderin". Der edle Sendbote der „rächenden Vergeltung" ist wol durch seine Betrunkenheit zu dieser Stellung gekommen, denn: „Noch ehe der Brand das arme Haus ergriffen, stürzt ich durch eine Fallthür tief zum Keller." Feodora soll als Mörderin und Mordbrennerin zum Schaffot geschleppt werden. Aber im entscheidenden Augenblick erscheint die gespenstische Gestalt des getödteten Ponalsky; mit dem Rufe: „ich danke Dir" sinkt Feodora sterbend nieder und unter dem Geläute der Glocken feiert die betende Gemeinde das Auerstehungsfest.

Die Aufgabe der Tonkunst war es, diesem Schauergerippe ein Gewand von Tönen zu weben und es dadurch erträglich zu machen. Eine dramatische Stütze hatte der Componist von diesem Buche nicht zu hoffen, in welchem fast kaum eine rein menschliche und edle Regung durchleuchtet. Die Exposition bietet wenig Anhalt zu großer musikalischer Entwickelung. In den ersten Scenen ragt vorzugsweise das Duett zwischen Ponalsky und Feodora (Tenor und Sopran) hervor. In der folgenden Marktscene, wo Morbel die Hauptrolle spielt, herrscht ein bewegtes, buntes musikalisches Leben. Hier zeigt es sich, wie sehr der Componist Herr aller technischen Mittel ist und wie sehr er sich keinen günstigen musikalischen Anhaltspunct des Textbuches entgehen läßt. Die Ballade des Ismailow ist ein düsteres Instrumentalgemälde; der Singstimme bleibt aber hier, wie in dem überwiegenden Theile der Solostücke des ersten Actes, wenig mehr als der recitativische Text, der zuweilen in ein Cantabile sich formt. — Der zweite Act kündigt sich in der bewegten Einleitung sofort melodisch an; gesanglich ansprechend und warm empfunden bleibt dann auch, nach der weichbewegten Tonarie, die ganze folgende Scene mit ihrem dumpfen Colorit in dem Terzette der zwei Frauenstimmen und des Tenor, mit den kurzen betenden Auklängen der Altstimme. Ohne große melodische Erfindung wirkt das folgende Quartett durch seine schöne Führung und seine gehaltene Kraft. Ein Glanzpunct dieses Actes ist die große Arie der Feodora: „O, armer Freund, den ich vernichtet," mit trefflicher Verwendung des Violoncell und einem zündend bewegten Presto. Der Act schließt mild versöhnend mit dem Grabgesange Ismailows in E moll, in dessen klagende, nur von den Bässen getragene Weise erschütternd der Schlag der Mitternachtsstunde von der Auferstehungskirche hereintönt. — Ein Zech- und Würfelgelage füllt die erste Hälfte des dritten Actes. In dieser derbkernigen Atmosphäre der Lust und des Haders bewegt sich der Componist offenbar gern und leicht. Alles ist hier trotz der außerordentlichen Schwierigkeiten gerundet, bis zum Schlusse gesteigert und durch eine verständliche Tonmalerei ausgezeichnet. Die Situation selbst ist dramatisch zu lang. Die Verwandlung führt zum Ballfeste der freien Faschingsonntagnacht. An die reizende, farbenreiche Tanzmusik schließt sich ein großes Recitativ der Feodora, die vergebens die Gewissensqual in dem Taumel der Freude zu ersticken trachtet. Von wirklich grausigem Effecte ist der Moment, wenn die Singstimme mit dem Fortissimo der Verzweiflung und greller Dissonanz in den Tanzrhythmus des Maskenfestes ausbricht; in mächtigem Aufschwunge schließt sich daran in der folgenden Scene die Cavatine der Feodora (die Bitte um Schonung ihrer Ehre) und in dem Finale die phantastisch-grausige Musik zu der gespenstischen Schlittenfahrt. Hier ist Phantasie, Erfindung und treffliche Bewältigung der technischen Schwierigkeiten; es ist an und für sich schon ein Lob, wenn ein Tondichter genug eigenen Fonds besitzt, um nicht bei so naher Analogie sich in die Wolfsschlucht hineinzucomponiren. — Die reuige Sünderin fleht um die Gnade der Kirche. Die ganze erste Hälfte des vierten Actes gehört einem, in seinen instrumentalen Details sehr schön gearbeiteten Zwiegespräche Feodorens mit dem musikalisch etwas stiefmütterlich behandelten, in einzelnen Recitativen sogar bizarren Popen Simeon (Hr. Brulliot). Aus dieser Scene ragt durch edle, schmerzvoll bewegte Melodie die Preghiera des Soprans hervor; sie erhält einen edeln, vollen, stürmischen Abschluß in dem leidenschaftlichen Duettsatze. Das Finale vor und in der Auferstehungskirche wird eingeleitet durch einen friedvoll und klar hintönenden Versöhnungschor mit äußerst zarter Harmoniebegleitung. Die Oper schließt unter den vollaufbrausenden Klängen des Auferstehungschores, über dessen Stimm- und Instrumentalkraft noch das Geläute der Glocken und der Donner der Geschütze hinaustönen.

In ihrer Gesammtheit betrachtet hat die Partitur (unseres Wissens aus dem Beginne der 40er Jahre stammend und durch eine neue Ueberarbeitung den Einflüssen auch der jüngsten Vergangenheit zugänglich gemacht) ständig mit der Anlage des Textbuches zu kämpfen, in welcher ein Vorherrschen des recitativischen Elementes und kurzer Cantabiles über die großen, geschlossenen Formen des einstimmigen und mehrstimmigen Satzes bedingt ist. Nirgends verleugnet sich jedoch die strenge und reife musikalische Bildung des Tondichters, die, herausgewachsen aus der Verehrung von Spohr und Marschner, und anlehnend an die Behandlung ihres Orchesters, dem ganzen Werke den Stempel ernsten wissenschaftlichen Strebens aufdrückt und dasselbe vor jeder Trivialität bewahrt. Mit wahrer Freude ergriff das Publicum jede Gelegenheit, dem um das musikalische Leben Carlsruhes so hochverdienten Meister seine dankbare Verehrung zu bekunden. Hr. Strauß wurde nach dem zweiten und vierten Acte stürmisch gerufen; Publicum, Orchestermitglieder und Sänger wetteiferten, den bescheidenen Meister zur Annahme der reichen Beifallsehren und des Lorbeerkranzes zu nöthigen.

Reicher Beifall wurde auch allen Ausführenden, unter welchen Frau Boni in der Rolle der Feodora durch Schönheit der Stimme und Sorgfalt der Ausführung, ausdrucksvollen Vortrag und durchdachte Darstellung sich wahrhaft auszeichnete; neben ihrer riesigen Aufgabe treten alle übrigen in den Hintergrund. Hr. Stolzenberg, dessen musikalische Laufbahn schon im zweiten Acte durch eine Kugel beschlossen wird, Hr. Hauser, dessen dankbarster Moment das Todtenlied am Schlusse des zweiten Actes ist, Hr. Eberius, dessen Eifer sich an der widerlichen Gestalt des Morbel zu erproben hatte, traten als unermüdete und „wohlgeübte" Sänger für das neue Werk in die Schranken. Dem geübteren Ohre entgeht es in-

dessen nicht, daß die Hauptpartien ursprünglich für andere Stimmen berechnet waren.

Aus Weimar.

Ende April 1862.

Unser Concertleben wurde zu Anfang dieses Jahres auf die beste Weise durch das von Ihnen bereits in Nr. 3 d. Bl. erwähnte Hofconcert eingeleitet. Leider wurden die in vorzüglicher Weise begonnenen Abonnementconcerte der großherzogl. Hofcapelle unter Musik-Dir. Stör's tüchtiger Leitung aus uns unbekannten Gründen nicht fortgesetzt, und wir beklagen die dadurch in Ausfall gekommenen musikalischen Productionen, wie Liszt's Faust-Symphonie und „Prometheus", die bei uns durch die meisterhafte, unvergeßliche Aufführung bei der vorjährigen Tonkünstlerversammlung noch in der frischesten und glänzendsten Erinnerung stehen, auf das aufrichtigste. Einen Ersatz boten indeß die von den HH. C. Stör, Ed. Lassen und B. Coßmann arrangirten vier Soiréen für Kammermusik, bei welchen Frau R. v. Milde durch ihre ausgezeichneten Gesangsvorträge sehr belebend einwirkte. Die Programme dieser musterhaften Productionen boten: die Trios in Es, D und B dur von Beethoven, in Es dur von F. Schubert, in D moll von Schuman und C moll von Mendelssohn, sowie die, nur erst sehr selten öffentlich gehörten und viel weniger, als wünschenswerth, gekannten Trio-Phantasiestücke (Op. 88) von Schumann; — an Duos F. Schubert's Rondo für Violine und Pianoforte, Mendelssohn's D dur-Violoncell-Sonate; zwei Sonatensätze für Violine von J. S. Bach; zwei Stücke im Volkston für Violoncell von Schumann, und Chopin's Trauermarsch, von Coßmann für Violoncell mit Pianofortebegleitung transfribirt. Frau v. Milde sang: Arie mit Violoncell von S. Bach, „Liebliche Maid" und „Genesung" von Robert Franz; Frühlingslied (B dur) von Mendelssohn; „Sonnenschein", „Nußbaum" und „Stille" von Schumann; „Ständchen" (Shakespeare), „Junge Nonne", „Auf dem Wasser", zwei Mignonlieder, „Rastlose Liebe", „Post" und „Erlkönig" von F. Schubert und „Lorelei" von Liszt.

Von der schwungvollen, poetischen Auffassung, von der meisterhaften Ausführung dieser Werke brauche ich wol kaum etwas zu sagen, da die seltenen Leistungen der genannten Künstler hinreichend bekannt sind. Auch der als Virtuos auswärts noch weniger bekannte Lassen bewährte sich als vollendeter Pianist. Das durch und durch gediegene und dabei doch sehr brillante Spiel dieses ausgezeichneten Musikers (auf einem vortrefflichen Blüthner) mochte Manchen überraschen, der ihn bisher nur mehr als Componist und Dirigent geschätzt hatte. — Nur eins ist uns aufgefallen: daß die betreffenden Programme nicht eine einzige, wirkliche Novität aufzuweisen hatten. Warum man nicht ein Trio von Volkmann, Rubinstein, Brahms, Bargiel, Berwald ꝛc. vorführte, will uns nicht einleuchten. Wenn Künstler von solcher Bedeutung, wie die oben genannten, nicht an die Einführung achtungswerther neuer Werke gehen wollen, so möchte ich wissen, wer den vernünftigen musikalischen Fortschritt eigentlich vertreten sollte, da die musikalische Mediokratie erfahrungsmäßig immer funfzig Jahre dem stetigen künstlerischen Fortschritte nachhinkt. Sie wissen, daß ich durchaus nicht zu denjenigen musikalischen Radicalen gehöre, die das Neue als Neues um jeden Preis zur Geltung gebracht wissen wollen, daß ich aber von geistvollen Künstlern der Gegenwart die Achtung vor lebenden, wirklich bedeutenden Talenten und ihren Werken fordere, welche man sich gegenseitig schuldig ist. Auch Frau v. Milde, die namentlich die Schubert'schen Lieder unvergleichlich schön gesungen hat, dürfen wir vom musikalischen Conservatismus nicht ganz freisprechen. Eine so trefflich gebildete Künstlerin, wie Frau v. Milde, die namentlich so viele Schöpfungen der neudeutschen Schule in würdigster Weise zur Darstellung gebracht hat, hätte immerhin den Liedern von Liszt, Lassen, Cornelius, Bülow, Raff, als den neuesten Standpunct der Liedercomposition repräsentirend, eine größere Berücksichtigung angedeihen lassen können, als daß sie sich lediglich auf den Vortrag der „Lorelei" beschränkte. — Schließlich sei bemerkt, daß der großherzogl. Hof alle Soiréen mit seiner hohen Gegenwart beehrte, das Publicum recht zahlreich vertreten war und die vortrefflichen Leistungen jener schönen Abende dankbar zu würdigen wußte.

In dem jährlichen Concerte des „Lesekranzes" kamen folgende Werke zur Ausführung: Ouverture zu „Hunyady Laßlo" von Erkel, vierhändig für Pianoforte (Rob. Pflughaupt und L. Jungmann), Goethemarsch und Schnitterchor aus „Prometheus" von Liszt (vierhändig von denselben), „Sängers Fluch" von Esser und „Lotosblume" von Schumann, gesungen vom Stadtcantor Zech, Introduction und Rondo für Violine von Freyberg, Walzer von Chopin und Transscription des Sextettes aus dem „Tannhäuser" für Pianoforte von Raff, vorgetragen von R. Pflughaupt. Sämmtliche Leistungen waren ächt künstlerischer Natur und wurden mit reichem Beifall aufgenommen.

Am 24. Februar veranstaltete eine französische Sängergesellschaft, nachdem sie bereits zwei Mal im Theater aufgetreten war, ein geistliches Concert in der Stadtkirche, dessen Programm für deutsche Künstler nicht ohne Interesse sein dürfte. Es lautete: Kyrie (Chor, Duett und Solo), componirt von Bernardi; „Gebet an Gott" (Solo, Duett und Quartett) von Donizetti, Weihnachtsgesang von Adam, gesungen vom ersten Tenoristen Planchon (der aus der bestgeschulte Sänger der Truppe zu sein scheint, während z. B. der stimmlich sehr gut begabte Bariton, Hr. Bernardi, obwol er sich einen Eleven des Pariser Conservatoriums nennt, einige zu mißbilligende Manieren, namentlich Mangel an Portamento, deutlich genug vernehmen ließ); Sanctus und Benedictus (Duett und Quartett für Männerstimmen) von Méhul, „Versöhnung" von Rossini, gesungen von Hrn. Bernardi, mit Orgelbegleitung (Prof. Töpfer), Agnus Dei von Mozart, Hymne der Wiedererkennung Gottes (Trio für Männerstimmen mit Orgel) von F. L. Schubert; „Die Abendglocke" (Quartett für Männerstimmen mit Orgelbegleitung) von Mendelssohn; „Hymne an das Kreuz" (Solo für Tenor und Bariton mit Chor) von Auber. Daß die Gesänge von Mozart und Mendelsson in der zur Darstellug gebrachten Form wirklich von diesen Meistern sind, möchten wir stark bezweifeln. Auber's Hymne war jedenfalls das schwächste Product, ganz in weltliche Phrasen verflacht. Das Ensemble der genannten Sänger war übrigens musterhaft.

Am 1. April veranstaltete die Liedertafel ein Concert mit folgenden Werken: Arie und Chor aus „Lohengrin" von Wagner (recht gut ausgeführt vom Militair-Hornsextett), „Gebet der Erde" von A. Zöllner, „Die Welt ist so schön" von B. Fischer, „Gott, Vaterland, Liebe", Männergesang von W. Tschirch, „Letzter Tanz vom Ball" von A. Zöllner, ausgeführt von der Liedertafel. Ohne einen streng künst-

lerischen Maßstab an diese Productionen legen zu wollen, bemerken wir nur, daß es verkehrt ist, Männerchöre, welche für große Massen berechnet sind, wie z. B. Tschirch's genannte wirkungsvolle Composition, von einem Dutzend ziemlich dünner Stimmen auszuführen. Ein Schüler unseres geschätzten Pianisten Jungmann, Carl Machts, executirte auf dem Pianoforte Liszt's Au lac de Wallenstadt, Vöglein-Etude von Henselt, Polonaise (in A dur) von Chopin, und fand aufmunternden Beifall; ein Schüler unseres trefflichen Violinisten Kammermusikus Walbrül, Hr. Neumeister, debutirte nicht ohne Glück mit dem Adagio aus David's Dmoll-Concert und Lotto's Filleuse. Das gut arrangirte und schön ausgeführte Largo aus der Adur-Sonate von Beethoven wurde vom Horn-Sextett in zu raschem Tempo genommen.

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Zeitgemässe Betrachtungen.

Legate. Eine in Leipzig vor kurzem verstorbene musikalische Dame hat dem Gewandhausorchester ein Vermächtniß von 500 Thlrn. zur Vertheilung an die Mitglieder hinterlassen, aus Dankbarkeit für die genußreichen Stunden, welche ihr durch die Leistungen desselben bereitet worden sind. Auch die gesammte Concertdienerschaft wurde dabei noch besonders bedacht. Eine derartige Handlungsweise kann selbstverständlich nur als höchst liebenswürdig und nachahmenswerth bezeichnet werden. Es kam darauf an, den Betheiligten eine Aufmerksamkeit zu erweisen. Dieselbe Dame hat aber auch dem Conservatorium ein Vermächtniß von 1000 Thlr. hinterlassen. In diesem Falle stellt sich jedoch die Sache anders. Das Legat ist als Kleinigkeit zu groß und als ein wesentlich förderliches Vermächtniß wieder zu klein. Nur wenn dieses Beispiel Nachahmung fände, was allerdings sehr wünschenswerth ist, wenn jährlich mehrere derartige Legate erfolgten, würde etwas Namhafteres damit erreicht werden können. Wir haben hier demnach einen Fall, der in d. Bl. schon früher öfter in Erwähnung gezogen worden ist. Wiederholt wurde darauf hingedeutet, daß letztwillige Verfügungen für Kunstzwecke in erfreulicher Weise sich mehren, daß aber die Leute trotz ihres guten Willens denselben doch nicht in wirklich praktischer, unmittelbar ersprießlicher Weise Folge zu geben verstehen. Unmittelbar mit der genannten Summe allein würde andern Kunstinstituten, z. B. dem Allgemeinen Deutschen Musikverein, dem Riedel'schen Verein, viel mehr gedient gewesen sein. Möge also aufs neue darauf hingedeutet werden, daß es eben so sehr, wie auf das Geschenk selbst, auch auf die passende Verwendung desselben ankommt. Es kann mit Wenigem viel erreicht werden, wenn dasselbe wahrhaft entsprechend angelegt, wenn die Verfügung darüber in einsichtsvolle Hände gegeben wird; im andern Falle thut man etwas, was in die Augen fällt und jedenfalls ganz löblich genannt werden muß, aber doch nicht das Rechte ist. So sollte bei uns ein Legat von 60000 Thlrn. zur Erbauung eines neuen Theaters mit benutzt werden. Daß Leipzig ein neues Theater nöthig hat, ist gar nicht in Abrede zu stellen. Was nützt jedoch ein großes und schönes Haus, sobald nichts Hervorstechendes darin geleistet wird. Unendlich mehr konnte der Kunst mit dieser Summe gedient werden, wenn man daran gedacht hätte, dieselbe zur Errichtung einer Theaterschule zu verwenden. Einer Musikschule aber zugewendet, würde dieselbe dadurch in den Stand gesetzt worden sein, eine den Forderungen der Gegenwart wirklich entsprechende Organisation sich zu geben. Jetzt glaubt man immer noch, es sei genug gethan, wenn die Kunstinstitute allerdings zu viel zum Sterben, aber zu wenig zum Leben erhalten. Weil sie äußerlich fertig dastehen, glaubt man, daß sie auch einer materiell vollkommen sicheren Basis sich erfreuen.

Correspondenz.

Leipzig. Desirée Artôt. — Die gefeierte Künstlerin, die sich in kurzer Zeit einen europäischen Ruf erworben, gastirte an sechs Abenden auf der Leipziger Bühne, und trat als Regimentstochter, (zweiMal) Nachtwandlerin, Rosine („Barbier") und Orsino („Lucrezia Borgia") auf. Am letzten Abend sang sie den ersten Act aus der „Regimentstochter" und den letzten aus der „Nachtwandlerin." — Bei doppelt erhöhten Preisen waren die Häuser (trotz der Messe) leider nicht gefüllt; aber das versammelte Publicum spendete der liebenswürdigen und reichbegabten Künstlerin den ungetheiltesten Beifall, der sich bis zum Enthusiasmus und Blumenregen steigerte. — Ueber Frl. Artôt's eminente Gesangskunst jetzt noch sich verbreiten zu wollen, wäre höchst überflüssig: ihr Spiel ist ebenso reizend und graziös, als ihre Gesangs-Virtuosität vollendet. Was sie singt und spielt, ist tadellos; aber sie kann natürlich nicht alles singen, da ihre Stimmmittel und persönliche Erscheinung sie unzweifelhaft für das höhere Soubrettenfach geboren erscheinen lassen. Frl. Artôt erinnert uns in ihrer ganzen Art und Weise, selbst im Aeußern, lebhaft an die Viardot-Garcia, nur daß sie 20 Jahre jugendlicher ist, als ihre berühmte Lehrerin. Dagegen wird sie die Vielseitigkeit der Garcia — die als „Rosine" ebenso ausgezeichnet wie als „Norma" war, und Gluck'sche Opern mit gleicher Vollendung, wie Rossini'sche singt, — wol nie erreichen können. Halten wir uns aber an das, was Frl. Artôt bietet und bieten kann, so ist zu constatiren, daß ihre durchaus seelenvollen Schöpfungen uns die reinsten Kunstgenüsse bereitet haben. Möchte sie nur bald wiederkehren, und in nächster Wintersaison aufs neue uns erfreuen! —

Berlin. 8. Mai. In dem Bericht des Hrn. Th. Rode über Bott's Oper „Aktäa" wurde die Vermuthung ausgesprochen, daß ein so schwaches Werk gewiß nur deshalb zur Aufführung auf der Königl. Bühne gekommen sei, weil die General-Intendanz die Kapellmeister nicht um ihr Urtheil gefragt habe. Dies ist ein Irrthum, den wir zu berichtigen uns verpflichtet fühlen. Das Werk lag während eines ganzen Monats den Königl. Kapellmeistern zur Beurtheilung vor, und es haben dieselben für die Annahme der Oper gestimmt. Bei ihrer ersten Wiederholung — die durch Unwohlsein der Frau Harriers-Wippern verschoben werden mußte — hat die Oper den Beifall eines zahlreich versammelten Publicums erhalten. Weitere Repetitionen sind zwar jetzt, nach der Abreise der Hrn. Formes und Frau Harriers-Wippern nicht möglich, doch ist die General-Intendanz gesonnen, das Werk mit Beginn der nächsten Saison wieder aufzunehmen.

Stockholm, 5. Mai. Franz Berwald's große romantische Oper „Estrella de Soria" wurde den 9. April auf dem Königl. Theater zum ersten Mal und in Gegenwart der Königl. Familie mit glänzendem Erfolg gegeben. Wir müssen Berwald's Werk als ein musikalisches Ereigniß bezeichnen. Wie schon bekannt, hat in der letztern Zeit eine revolutionäre Bewegung innerhalb der Opern-Composition sich zu erkennen gegeben. Der streng classische Periodenbau ist durch freiere Formen, so wie die abstract einfache Organisation der Melodien durch melodisch und rythmisch combinirtere Figuren mit weiteren und vielseitigeren harmonischen Ausdrucksweisen, ersetzt worden. Jener neueren Richtung hatte Berwald schon längst sich angeschlossen, ohne doch den Ultras anzugehören. Berwald malt seine Bilder mit einem warmen und reichen Colorit; alles ist bei ihm fein und eigenthümlich durchgearbeitet. Vielleicht mag seine Richtung zuweilen bizarr erscheinen — aber sie beurkundet fortwährend geniale Originalität, im Verein mit auf Wahrheit ruhendem dramatisch-melodischem Reichthum. Der Componist wurde nach der Aufführung enthusiastisch hervorgerufen. — Da der Text zu „Estrella de Soria" ursprünglich in deutscher Sprache von Otto Prechtler in Wien geschrieben ist, wird wahrscheinlich Berwald nächstens seine Oper auf einer deutschen Bühne zur Aufführung bringen.

Amsterdam, 1. Mai. Am 28. April fand ein großes Vocal- und Instrumentalconcert zum Besten des unter Protection der Königin stehenden Waisenfonds von A. Berlyn statt, welches mehreres Bemerkenswerthe darbot. Wir heben die Concert-Ouverture für großes Orchester, sowie ein „Weinlied" für Männerchor hervor, Beides componirt von Berlyn und mit großem Beifall aufgeführt. Namentlich ist das „Weinlied" ein Liebling des Publicums geworden. In dem-

selben Concerte spielte Hr. J. Giese, Violoncellist an der Königl. Musikschule im Haag, zwei Concertsätze von Romberg und Servais mit Beifall. Eine eigenthümliche Erscheinung waren die von Kinderstimmen ausgeführten Chöre nach Liedern von Mozart und Auber, arrangirt von Berlyn.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Als Abschiedsrolle vor seinem Urlaub sang Hr. Formes in Berlin noch ein Mal den „Lohengrin", Frau Harriers-Wippern die Elsa. Formes ist zur Saison an der italienischen Oper in London engagirt. — Frau Harriers-Wippern beginnt Ende dieser Woche ein längeres Gastspiel in Dresden. Sie tritt zuerst (zwei Mal hintereinander) als „Elsa" auf, singt dann die Elisabeth im „Tannhäuser", Rezia, Euryanthe, Valentine u. A. m. Gleichzeitig trifft Tichatschek in Dresden wieder ein, um in den Opern mitzuwirken.

Die Dresdener „Constitutionelle Zeitung" erfährt „aus zuverlässiger Quelle", daß Frau Bürde-Ney sich der besten Gesundheit erfreut, und somit gegründete Hoffnung vorhanden ist, daß sie in nicht zu langer Zeit wieder auf der Dresdener Bühne erscheinen werde.

Frau Masius-Braunhofer verläßt am 1. September die Berliner Hofbühne. Sie gastirt gegenwärtig in Hamburg mit vielem Beifall.

Frau Jauner-Krall aus Dresden hat bei ihrem längeren Gastspiel am Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater in Berlin sehr gefallen. Sie brachte dort „Die schöne Müllerin" von Paesiello mit Beifall aufs Repertoir.

Um den Congreß der Pianisten während der Londoner Ausstellung zu completiren, will sich auch Thalberg von Paris aus dahin verfügen. In Paris schwärmt jetzt wieder einmal dasselbe Publicum für Thalberg und seine veralteten Transscriptionen, das sich schon daran gewöhnt hatte, von Beethoven's Tonschöpfungen entzückt zu sein und Schumann in die Mode zu bringen. Thalberg's Mechanismus blendet eben noch immer die Menge.

Musikfeste, Aufführungen. In den Symphonie-Concerten der Liebig'schen Capelle in Berlin sind neuerdings verschiedene Werke von Berlioz zur Aufführung gekommen; in den letzten Concerten z. B. Weber's „Aufforderung zum Tanz" in der Berlioz'schen Orchesterbearbeitung, sowie dessen Cellini-Ouverture. Außerdem bemerkte man mancherlei neue, theilweise sogar noch ziemlich unbekannte Werke lebender Componisten auf dem Programme, z. B. eine Concert-Ouverture von Marie Moody, Ouverture zu „Käthchen von Heilbronn" von Eitner u. A. — Selbst wenn dergleichen Werke von keiner hervorragenden Bedeutung sind, ist schon anerkennenswerth, daß hierdurch den Lebenden Gerechtigkeit wiederfährt und jungen Componisten Gelegenheit gegeben wird, ihre Werke theils selbst zu hören, theils bei einem größeren Publicum einzuführen.

Bach's Matthäus-Passion ist in der diesjährigen Charwoche in Wien, Berlin, München, Leipzig, Bremen, Hamburg und Frankfurt a. M., also in fast sämmtlichen musikalischen Centralpuncten Deutschlands zur Aufführung gelangt. — Vor 30 Jahren kannten dieses Riesenwerk nur erst wenig Eingeweihte; seine erste Aufführung durch Mendelssohn galt als unerhörtes Wagniß; jetzt ist es die populärste Passionsmusik geworden. Auch diesen musikalischen Fortschritt (der freilich langsam genug gegangen ist) begrüßen wir mit Freuden.

Die neueste Musikgesellschaft in London, die „Musical Society", brachte zur Eröffnung ihres vierten, unter großem Zudrang begonnenen Jahrescyclus u. A. die Carneval-Ouverture von Berlioz. Joachim spielte sein ungarisches Concertstück. Im nächsten Concert kommt die neunte Symphonie zur Aufführung. Diese Gesellschaft ist die musikalisch am weitesten vorgeschrittene in England.

Neue und neueinstudirte Opern. Verdi's „Ernani" ist in Berlin neu einstudirt wieder gegeben worden, um Frl. Lucca Gelegenheit zu einer neuen Glanzrolle zu geben. Als „Elwira" hatte sie auch großen Erfolg, aber die Oper im Ganzen hat nicht angesprochen.

Die zweiactige komische Oper vom Neffen Meyerbeer's, Julius Beer, „La fille d'Egypte" ist in Paris nun mehrmals zur Aufführung gekommen. Sie hatte einen succès d'estime, aus Galanterie gegen den Onkel. Das Textbuch (von Barbier) ist langweilig, die Musik unselbstständig.

Musikalische Novitäten. Von der Händel-Ausgabe der deutschen Händel-Gesellschaft (Breitkopf & Härtel) sind soeben die 11. und 12. Lieferung veröffentlicht worden. Sie enthalten die „Trauerhymne auf den Tod der Königin Karoline" und das „Alexanderfest".

Liszt's reizende Bearbeitung des „Spinnerliedes" aus Wagner's „Fliegendem Holländer" — ein überaus fein gearbeitetes und zugleich sehr dankbares Concert- und Salonstück — ist bei Breitkopf & Härtel erschienen. Es bildet in seiner durchweg genialen Behandlung, in musikalischer, wie technischer Beziehung, ein würdiges Gegenstück zu dem brillanten Walzer aus Gounod's „Faust" (Berlin, Bock) der bereits ein Zug-Concertstück zu werden beginnt.

Von der Beethoven-Ausgabe von Breitkopf & Härtel wurden neuerdings ausgegeben: „Die Schlacht bei Vittoria", Op. 91, Partitur; das Streichquintett in C Op. 29, Partitur; 3 Quartette, Op. 18, Nr. 1—3 (F, G, D dur) in Stimmen; Streichtrio Op. 3, in Es, Partitur, und die drei Trios Op. 1 in Partitur und Stimmen.

Des Petersburger Jean Voigt's in diesen Blättern schon mehrfach erwähntes Oratorium „Die Auferweckung des Lazarus" ist im Clavierauszug soeben erschienen. (Leipzig, Breitkopf & Härtel).

Literarische Novitäten. Soeben erschien: „Das Wesen des deutschen Rhythmus. Ein Beitrag zur deutschen Verslehre" von Roderich Benedix. (Leipzig, Hartknoch.)

Artistische Notiz. Der Bildhauer Preckl in Regensburg hat die Gypsstatue des verstorbenen Canonikus Dr. Proske geformt. Sie soll trefflich gelungen sein, und wird daher allen Verehrern des Dahingeschiedenen willkommen sein.

Auszeichnungen, Beförderungen. Musik-Dir. Seyffert in Brandenburg hat für die Composition einer Hymne zur Krönungsfeier die große goldene Medaille „für Kunst" vom König von Preußen erhalten.

Journalschau.

Die Wiener Zeitschrift „Recensionen" bringt in ihrer neuesten Nummer einen Leitartikel, in welchem sie in sehr anerkennenswerther Weise die unbedingte Nothwendigkeit der Vorführung von Novitäten in den Concerten betont. Es ist dies abermals eine Bestätigung dessen, was von uns im Eingange unserer vorigen Nr. bemerkt wurde: der Grundsatz selbst erhält jetzt allgemeine Anerkennung, und wenn sich derselbe nicht auf principielle Einsicht stützt, so sind es wenigstens praktische Gesichtspuncte, welche die Befolgung desselben gebieten. Das Wiener Blatt beklagt jedoch das ungünstige Schicksal aller der Novitäten, die zwischen classische Meisterwerke eingereiht werden, und in Folge davon in der Regel einen schweren Stand haben; es schlägt aus diesem Grunde bei einem größern Cyklus von Abonnementconcerten besondere Novitätenconcerte vor, oder auch Errichtung besonderer Concertunternehmungen für diesen Zweck. Beides ist richtig, beides waren wir schon längst zu erreichen bemüht, das Letztere durch unsere Tonkünstler-Versammlungen und den Musikverein, das Erstere in den Leipziger Euterpeconcerten, in welchen der Accent einmal mehr auf Novitäten, das andere mehr auf alte anerkannte Werke gelegt war. Nur ein Umstand ist in dem beregten Artikel übersehen: die Nothwendigkeit, doch auch in Concerten, in welchen der Schwerpunct auf classischen Werken ruht, der Abwechselung, der Erfrischung, der Anregung wegen immer, wenn auch zum kleineren Theil, Novitäten vorzuführen. Die Nichtbeachtung dieses Umstandes ist es gerade, welche vielen Concerten, auch wenn sie durchgängig mit vortrefflichen, aber oft gehörten Werken ausgestattet sind, den Charakter der Geistlosigkeit verleiht und dieselben langweilig macht. Die Bibel ist das größte Buch der Welt, und doch würde Niemand in unserer Zeit seine Lectüre ausschließlich und ganz allein immer nur auf sie beschränken wollen. Ein Programm aus einigen anerkannten Werken zusammenzuwürfeln, ist in unserer Zeit keine Kunst mehr. Das vermag jetzt der untergeordnetste Musiker. Das Interessante, das Anregende liegt in der geschickten Zusammenstellung, in der mit treffendem Blick vollzogenen Auswahl, in der künstlerischen Anordnung, in der jedoch im Wiederholungsfalle ebenfalls die Schablone vermieden und ein steter Wechsel angestrebt werden muß. Ist dies der Fall, wird die Folge der Musikstücke psychologisch und künstlerisch gehörig motivirt, so wird auch den Novitäten ein besseres Schicksal zu Theil werden, — vorausgesetzt, daß sie überhaupt die Eigenschaften in sich tragen, welche einen anständigen Erfolg garantiren.

Statuten

des

Allgemeinen Deutschen Musikvereins.

Unter dem allerhöchsten Protectorat Sr. königl. Hoheit des Großherzogs von Sachsen.

Vorwort.

Die musikalischen Zustände sind in ein Stadium getreten, wo sich die Nothwendigkeit, aus dem bisherigen Naturalismus herauszukommen und zu selbstbewußter Organisation fortzuschreiten, immer klarer herausstellt. Es ist demnach an der Zeit, daß die deutschen Tonkünstler, die bisher für Bestrebungen im Interesse Anderer so häufig in Anspruch genommen wurden und gern zu helfen bereit waren, endlich auch zu ihrem eigenen Vortheil und zum Besten ihrer Kunst zu einem Unternehmen, wie das hier begründete, mit Beiseitesetzung aller Sonderbestrebungen, sich vereinigen.

Es kommt zu diesem Zweck hauptsächlich auf ein einheitliches Wirken an; es handelt sich darum, die zerstreuten und dadurch zersplitterten Kräfte auf ein bestimmtes Ziel hinzuleiten, und zugleich die Thätigkeit derselben durch das Ganze — unbeschadet der freien Ueberzeugung des Einzelnen — zu unterstützen und zu tragen.

Zur Anbahnung und möglichsten Erreichung dieses Zieles hat sich ein Verein gegründet, dessen Statuten in Folgendem enthalten sind.

I. Name und Zweck des Vereins.

§. 1.

Der am 7. August 1861 zu Weimar constituirte „Allgemeine Deutsche Musikverein" steht unter dem allerhöchsten Protectorat Sr. königl. Hoheit des Großherzogs von Sachsen.

Die Zwecke des Vereins sind:

Pflege der Tonkunst und **Förderung der Tonkünstler.** Sie theilen sich in künstlerische und Unterstützungszwecke.

A. Künstlerische Zwecke.

Tonkünstler-Versammlungen an verschiedenen, wechselnden Orten, verbunden mit musikalischen Aufführungen.

§. 2.

Die Wirksamkeit des Vereins hat sich zunächst und hauptsächlich durch Veranstaltung von Tonkünstler-Versammlungen und damit verbundenen musikalischen Aufführungen und mündlichen Vorträgen zu documentiren.

Zweck der Versammlungen.

§. 3.

Diese Versammlungen sind zunächst dazu bestimmt, die Künstler persönlich einander näher zu bringen, aus der bisherigen Zersplitterung herauszuführen, dem Einzelstehenden collegialische Förderung und Anregung zu vermitteln, somit, durch allgemeinen gegenseitigen Austausch der Erfahrungen und Ideen über das in der Kunst zu Erstrebende, ein Gesammtbewußtsein zu wecken und zu kräftigen. Sie sollen überhaupt die Aufgabe verfolgen, für die höheren künstlerischen Bestrebungen unserer Zeit und für das Verständniß derselben Bahn zu brechen, der Organisation der künstlerischen Angelegenheiten vorzuarbeiten und ein Publicum dafür heranzubilden.

Ein wesentliches Förderungsmittel bilden hierbei mündliche Vorträge über die Forderungen der Zeit, welche sowol von Musikern, als auch von Dichtern und Schriftstellern gehalten werden können.

Art der Aufführungen.

§. 4.

Die mit diesen Versammlungen verbundenen Aufführungen haben sich zu erstrecken auf bedeutende, wenig gehörte, insbesondere neue Tonwerke jeglicher Art. Es sind jedoch auch solche ältere Werke zu berücksichtigen, welche selten oder gar nicht mehr zur öffentlichen Aufführung gelangen, und dennoch durch ihre Bedeutsamkeit von allgemeinem künstlerischen Interesse sind.

§. 5.

Der Verein erkennt als Hauptgesichtspunct für diese, wie für alle Concertprogramme der Gegenwart: Allen Epochen der Kunst, denen ein bleibender Werth eigen ist, eine **gleiche** Theilnahme entgegenzubringen.

§. 6.

Die Aufführungen sind der Regel nach öffentlich; es können aber auch solche veranstaltet werden, welche nur für die Mitglieder des Vereins bestimmt sind.

Ort der Versammlungen.

§. 7.

Die Orte, an welchen die Zusammenkünfte stattfinden sollen, werden durch die Versammlungen selbst bestimmt; der Ort der nächsten bei der unmittelbar vorhergehenden.

Bei der Wahl derselben ist auf die Localverhältnisse Rücksicht zu nehmen. Es kann nur ein Ort gewählt werden, welcher die Mitwirkung bereits zugesagt hat oder während der Dauer der Versammlung zusagt.

Zeitabschnitt der Versammlungen.

§. 8.

Die Versammlungen finden vorerst alle 2 Jahre, wo möglich Ende Juli oder Anfang August statt. Erbieten sich Städte, Corporationen oder Protectoren, die Versammlungen bei sich zu sehen und die Kosten zu übernehmen, so können dieselben auch jährlich wiederholt werden.

Aufführungen außerhalb der Tonkünstler-Versammlungen.

§. 9.

Der Verein stellt sich ferner die Aufgabe, auch außerhalb der Tonkünstler-Versammlungen musikalische Aufführungen zu unterstützen, bei welchen Vereinsmitglieder betheiligt sind.

Es sollen zu dem Ende

a) einzelne Concertaufführungen, welche dem Verein von künstlerischer Wichtigkeit erscheinen, bei denen aber der Unternehmer voraussichtlich nicht auf die Kosten kommt, unterstützt werden.

b) Ebenso kann der Verein bei Errichtung oder zeitgemäßer Organisation eines größeren Cyclus von Abonnementconcerten mitwirken.

c) Ferner kann der Verein auch jüngeren Tonkünstlern, welche ihre Werke zu Gehör bringen wollen, die hierzu erforderlichen Mittel aber nicht besitzen, fördernd entgegenkommen.

§. 10.

In allen Fällen der Unterstützung kann die Vereinscasse einen (in jedem einzelnen Fall zu bestimmenden) Procentsatz der Einnahme in Anspruch nehmen. Dafür übernimmt der Verein — bei derartigen, selbstverständlich nach seiner vorgängigen Anordnung veranstalteten Musikaufführungen, und nach einer vorläufig einzureichenden Kostenberechnung, resp. später erfolgten Rechnungseinsicht — bis zu einem gewissen, näher zu fixirenden Betrag, die Deckung eines etwaigen Deficits.

Druck neuer Werke.

§. 11.

Der Verein bietet zum Druck neuer bedeutender Tonschöpfungen oder musikwissenschaftlicher Arbeiten, soweit sie von seinen Mitgliedern ausgegangen sind, die Hand.

Hierbei sind namentlich größere Werke zu berücksichtigen, deren künstlerischer Werth von Seiten der Verleger nicht im Voraus abzuwägen ist.

Das nächste Anrecht auf Veröffentlichung durch den Verein haben die bei den Versammlungen zur Aufführung gebrachten Werke.

Kleinere, gangbaren Fächern angehörende Werke können solche Unterstützung nur ausnahmsweise, in dem Falle besprochen, wenn es gilt, einem jungen Talent damit die Bahn zu öffnen.

Art der Veröffentlichungen.

§. 12.

Der Verein läßt zu dem Ende entweder

1) das Werk auf seine Kosten drucken und giebt dasselbe einem Verleger in Commission; oder

2) er schließt mit einem solchen einen Verlagscontract ab.

§. 13.

Im ersten Falle bezieht der Verein die aus dem Vertrieb des Werkes sich ergebende Einnahme. Sind durch dieselbe die Druckkosten und der sonstige etwaige Aufwand sammt Zinsen gedeckt, so erhält der Autor die Hälfte der weiteren Netto-Einnahme als Honorar. Ist im zweiten Fall (§. 12, 2) Honorar ausgemacht, so erhält dasselbe der Autor, nach Abzug der dem Verein etwa erwachsenen Kosten.

Der Verein kann einem und demselben Buchhändler alle von ihm zum Druck beförderten Werke in Commission geben, wohingegen beim Abschluß der Verlagscontracte auf einen möglichsten Wechsel unter den Verlegern zu achten ist.

§. 14.

Bei allen solcher Gestalt veröffentlichten Werken wird auf dem in deutscher Sprache abzufassenden Titel — auf welchem auch ohne Ausnahme die Angabe der Jahreszahl des Erscheinens nicht fehlen darf — die Bemerkung: „Herausgegeben von dem Allgemeinen Deutschen Musikverein," nebst einem motivirenden Vorwort beigefügt.

§. 15.

Die Autoren sollen durch die Mitwirkung des Vereins eigenen Bemühungen um Herausgabe ihrer Werke nicht enthoben sein. Nur wo thatsächlich das deshalb Erforderliche, aber ohne Erfolg, geschehen ist, kann die Hülfe des Vereins in Anspruch genommen werden.

Preisaufgaben.

§. 16.

Der Verein kann Preisaufgaben stellen; dieselben sind namentlich über Themata der Musikwissenschaft zu geben. Für Tonschöpfungen sollen dergleichen nur dann aufgestellt werden, wenn in besonderen Fällen ein Resultat davon erwartet werden darf.

Für die Veröffentlichung der gekrönten Preisschriften oder Compositionen gelten im Wesentlichen dieselben Bestimmungen, wie für den Druck neuer Werke überhaupt (§. 11–14); nur daß anstatt des eventuellen Honorars (§. 13) hier ein vom Verein fixirter Preis zu substituiren ist.

Die Bibliothek des Vereins.

§. 17.

Eine Bibliothek des Vereins wird gegründet, theils durch die eigenen Verlagswerke desselben; theils durch Einsendungen von Seiten der Autoren und Verleger; durch Schenkungen; sowie endlich durch Ankauf von Musikalien und Büchern, wobei namentlich, zur Ermöglichung ihrer Aufführung, auf schwerer zu beschaffende, umfangreiche Musikwerke (Partitur und Stimmen), sowie anderseits auf Unterstützung nationaler

Verlagsunternehmungen (wie z. B. die Gesammtausgaben von Bach, Händel, Beethoven ꝛc.) durch Betheiligung an der Subscription Bedacht zu nehmen ist.

Den Mitgliedern, welchen insbesondere die Einsendung resp. Ueberlassung ihrer eigenen Werke an die Bibliothek zur Pflicht gemacht wird, steht die Benutzung derselben offen, sowie auch zwischen den einzelnen Tonkünstler-Vereinen (siehe § 43) eine gegenseitige Ueberlassung und ein leihweiser Austausch von-Werken, zum Zwecke von Aufführungen, stattfindet.

Die Bibliothek wird am Sitz des geschäftsführenden Vorstandes — dermalen Leipzig — aufbewahrt und von einem Bibliothekar unter Aufsicht der geschäftsführenden Section des engeren Ausschusses (siehe §. 29, a) verwaltet.

B. Unterstützungs-Zwecke.

§. 18.

Der Verein hat die weitere Aufgabe, nach zwei Richtungen hin Unterstützungen zu gewähren. Er bezweckt durch dieselben

1) Einzelnen die Erlangung einer sicheren künstlerischen Ausbildung zu ermöglichen;

2) die äußere Existenz der durch Krankheit, Verarmung oder durch sonstige unverschuldete Unglücksfälle unfähig, resp. bedürftig gewordenen Mitglieder des Allgemeinen Deutschen Musikvereins wo nöthig zu festigen, und deren unsichere pecuniäre Stellung nach Kräften aufzubessern.

Berechtigung zur Unterstützung und Art derselben.

§. 19.

Ansprüche auf die im vorigen Paragraph unter 1. genannte Unterstützung können nur Solche (auch Nichtmitglieder) machen, welche sich bereits durch bewährte Leistungen auf irgend einem Gebiete der praktischen oder theoretischen Musik (als Componisten, ausübende Künstler, Sänger und Sängerinnen, Schriftsteller) hervorgethan haben, denen aber die äußeren Mittel zu weiterer künstlerischer Ausbildung mangeln.

Anspruch auf die unter 2. erwähnte Unterstützung hat jedes derselben bedürftige Mitglied des Vereins.

§. 20.

Die Unterstützung kann geschehen

a) durch einen binnen zu bestimmender Frist zu restituirenden, aber nicht zu verzinsenden Vorschuß;

b) durch einen einmaligen,

c) durch einen regelmäßigen, für die Dauer des Bedarfs zu gewährenden, an bestimmten Terminen praenumerando zu zahlenden Beitrag.

Eine fernere Unterstützung besteht endlich

d) durch Engagementsvermittelungen, Empfehlung von Stellen ꝛc.

Ob die Unterstützung unter 2, a—c auch auf die Hinterbliebenen der Mitglieder auszudehnen ist, wird vom Stand der Casseverhältnisse abhängen und bleibt weiterer Bestimmung vorbehalten.

Wirksamkeit.

§. 21.

Die Wirksamkeit des Allgemeinen Deutschen Musikvereins als Unterstützungsverein beginnt, wenn die Zahl der Mitglieder sich auf 500 beläuft, also eine laufende Jahreseinnahme von 1000 Thalern gesichert ist.

Höhe der Unterstützungsmittel und des Unterstützungsbetrags.

§. 22.

Von der Gesammt-Jahreseinnahme (§. 21) werden im Rechnungsjahr $^1/_4$ für Unterstützungszwecke verwendet. Auch kann eine etwa ausgeschriebene Extrasteuer (siehe §. 39, 3) ganz oder zum Theil dafür verwendet werden.

Geschäftsgang.

§. 23.

Sobald — sei es durch eigene schriftliche Gesuche der Betreffenden, oder auf einen durch ein Vorstandsmitglied eingebrachten und gehörig motivirten Antrag — ein Unterstützungsfall vorliegt, entscheidet über die Art und Weise, sowie über die Höhe und die Dauer der zu gewährenden Unterstützung, mit Rücksicht auf die Umstände und die vorhandenen Mittel, nach vorgängiger Prüfung der Gesammtvorstand durch einfache Stimmenmehrheit. Krankheiten sind durch ärztliche Atteste zu beglaubigen, Verarmung und sonstige Unfähigkeit durch mit Prüfung der Verhältnisse der Bittsteller Beauftragte zu constatiren.

§. 24.

Bei dringenden, plötzliche Hülfe erheischenden Nothfällen kann der Vorsitzende des Gesammtvorstands und engeren Ausschusses (siehe §. 31) über eine einmalige, den Betrag von 10 Thalern nicht übersteigende Unterstützung, ohne weitere Anfrage bei dem Gesammtvorstand, (nach vorgängiger Besprechung mit dem Cassirer,) allein disponiren, nur mit der Verpflichtung, dem ersteren sodann ungesäumt Mittheilung zu machen.

Die Oeffentlichkeit in Unterstützungsangelegenheiten braucht nicht principiell vermieden zu werden, die nöthige Discretion dabei ist selbstverständlich.

Verlust der Unterstützung.

§. 25.

Die Entziehung der Mitgliedschaft (siehe §. 38) hat auch den Verlust des Rechtes auf den Fortbezug der regelmäßigen Beiträge (§. 20, c) zur Folge.

II. Organisation des Vereins.

§. 26.

Die Angelegenheiten des Vereins werden verwaltet:

1) durch den Gesammtvorstand,

2) durch den engeren Ausschuß,

3) durch die Generalversammlungen der Mitglieder.

Der Gesammtvorstand.

§. 27.

Der Gesammtvorstand besteht aus 25 Mitgliedern; dieselben werden durch die Generalversammlung gewählt. Aus seiner Mitte wählt seinerseits der Gesammtvorstand

einen Vorsitzenden,
einen Secretair (Geschäftsführer)

und

einen Cassirer,

nebst den erforderlichen Stellvertretern.

Der Gesammtvorstand entscheidet über die theils zu künstlerischen, theils zu Wohlthätigkeitszwecken zu verwilligende Unterstützung (§. 18 ff.); über das Ausschreiben einer Extrasteuer (siehe §. 39, 3); über den vorzeitigen Austritt und Ausschluß von Mitgliedern (siehe §. 38); über Verwendung der Ueberschüsse (siehe §. 41); über Anträge auf Abänderung der Statuten (siehe §. 46).

Die Abstimmung erfolgt durch einfache Majorität; bei etwaiger Stimmengleichheit entscheidet der Vorsitzende.

Der engere Ausschuß.

§. 28.

Der Vorsitzende, Secretair und Cassirer bilden zusammen mit sechs anderen, von dem Gesammtvorstand aus seiner Mitte gewählten Mitgliedern den engeren Ausschuß.

Der engere Ausschuß ist befugt, sich in einzelnen Fällen aus dem Gesammtvorstand zu verstärken; er hat alle Vereinsangelegenheiten zu besorgen und zu entscheiden, soweit dieselben nicht vor den Gesammtvorstand gehören (§. 27), oder der Generalversammlung vorbehalten sind (siehe §. 42).

Sectionen.

§. 29.

Der engere Ausschuß theilt sich, zum Zweck der Erleichterung der Geschäftsführung, in 3 verschiedene Sectionen mit je 5 Mitgliedern, welche zugleich mehreren Sectionen angehören können.

a) die geschäftsführende Section.

Dieselbe hat die allgemeine Leitung sämmtlicher, den Verein betreffenden Geschäfte; sie hat ferner Zeit und Dauer der Versammlungen zu bestimmen und auszuschreiben. Die Bestimmung der aufzuführenden Werke geschieht im Einverständniß mit der musikalischen Section.

In allen Angelegenheiten, in welchen dem Gesammtvorstand die Entscheidung zusteht, hat sie eine Vorberathung eintreten zu lassen und ihr Gutachten abzugeben.

Die geschäftsführende Section vertritt den Verein nach außen activ und passiv, gerichtlich und außergerichtlich. Sie schließt die Verlags-, Commissions- und sonstigen Verträge ab.

In dieser Section muß sich ein juristisch gebildetes Mitglied befinden.

b) die musikalische Section.

Zu deren Geschäftskreis gehört die Prüfung der eingesendeten Manuscripte, nebst Vorschlägen zum Druck, resp. zur Aufführung derselben, letzteres in gemeinsamer Entscheidung mit der geschäftsführenden Section; ferner Stellung der musikalischen Preisaufgaben.

c) Die literarische Section.

Derselben steht zu: die Prüfung der eingesendeten Schriftwerke; Beschaffung geeigneter Vorträge für die Versammlungen; Stellung musikalisch-literarischer Preisaufgaben.

§. 30.

Um die Vortheile der Consistenz zugleich mit denen einer frischen Beweglichkeit möglichst zu vereinigen, hat der engere Ausschuß seine Functionen innerhalb der ersten Vereinsperiode (9 Jahre; siehe §. 38) beizubehalten, während von den übrigen Vorstandsmitgliedern alle 2 Jahre die Hälfte (also im Ganzen $^1/_3$ des Gesammtvorstandes) durch das Loos ausscheiden. Die Ausgeschiedenen sind jedoch wieder wählbar.

Der Vorsitzende.

§. 31.

Dem Vorsitzenden steht die Geschäftsleitung sowol des Gesammtvorstandes, als des engeren Ausschusses und der einzelnen Sectionen desselben zu.

Er nimmt alle, an den Verein gerichteten Einsendungen in Empfang, — mit Ausnahme der regelmäßigen Jahresbeiträge, welche an den Cassirer zu adressiren sind, — verfügt die Vertheilung derselben an die betreffenden Sectionen und veranlaßt in den bezüglichen Fällen (§. 27) die Beschlußfassung des Gesammtvorstandes. Bei dringlichen Unterstützungen hat derselbe, unter den in §. 24 angegebenen Modificationen, das alleinige Verwilligungsrecht. Bei Stimmengleichheit in sämmtlichen Abstimmungen steht ihm die Entscheidung zu.

Der Vorsitzende hat die Zahlungsanweisungen zu ertheilen, überhaupt sämmtliche Ausfertigungen Namens des Vereins zu unterzeichnen. Bei denjenigen, welche auf einem Beschluß des Gesammtvorstandes, resp. einer Generalversammlung beruhen, ist außerdem Contrasignatur des Secretairs erforderlich.

Der Secretair.

§. 32.

Der Secretair (resp. Geschäftsführer) führt die Correspondenz, die Registranden, Protokolle, (in den Vorstandsversammlungen allein, in den Generalversammlungen nach Befinden unter Zuziehung von Hülfs-Protokollanten, resp. Stenographen), contrasignirt nach Vorschrift des §. 31 in fine, hält die Acten u. s. w., hat überhaupt für Ausführung der Beschlüsse Sorge zu tragen und unterliegt in dieser Beziehung der Controle eines aus dem engeren Ausschusse zu erwählenden Mitgliedes. Erlangt die Wirksamkeit des Vereins eine solche Ausdehnung, daß die Zeit des Geschäftsführers hierdurch überwiegend in Anspruch genommen wird, so ist demselben, im Einverständniß mit dem Gesammtvorstand, ein dem Vereinsvermögen entsprechender Jahresgehalt auszusetzen.

Der Cassirer.

§. 33.

Der Cassirer hat die Cassenverwaltung, mit jährlicher Rechnungsablegung vor einer dazu ernannten Prüfungscommission, zu führen. Zahlungen, sobald sie nicht zu den laufenden gehören, können nur mit Genehmigung des Vorsitzenden erfolgen.

Vorort.

§. 34.

Der Geschäftsmittelpunct ist dermalen Leipzig.

Solchen Vorstandsmitgliedern, welche bei den Sections-

berathungen, Vorstands- und Generalversammlungen unbedingt persönlich anwesend sein müssen, ist auf deren Antrag eine Reiseentschädigung aus der Vereinscasse zu bewilligen.

Berechtigung zur Mitgliedschaft.

§. 35.

Mitglieder des Vereins zu werden sind berechtigt: alle Tonkünstler und Tonkünstlerinnen; musikalische Schriftsteller und Herausgeber von Zeitschriften, in deren Spalten der Musik eine regelmäßige Stelle eingeräumt ist; Vorsteher von Concertinstituten und Gesangvereinen; Theaterdirectoren und Intendanten; Musikalienhändler; Instrumentenmacher; Lehrer, welche ihr Beruf mit der Tonkunst in Verbindung bringt; Dilettanten, die in irgend einem Zweig der Tonkunst durch selbständige Leistungen sich hervorgethan haben, oder vom einem musikverständigen Mitgliede empfohlen sind.

Auch Nichtdeutsche können Mitglieder des Vereins werden, sind aber als Vorstandsmitglieder nicht wählbar.

Die Anmeldungen sind schriftlich bei einem Vorstandsmitgliede (zur Weiterbeförderung an den Vorsitzenden) oder direct beim Vorsitzenden selbst einzureichen. Ueber die Aufnahme neuer Mitglieder entscheidet der engere Ausschuß.

Jedes Mitglied erhält bei seinem Eintritt eine Mitgliederkarte, welche gleichzeitig als Legitimation bei allen Vereinsversammlungen gilt. Später können unter Umständen Diplome in artistisch werthvoller Ausstattung hinzugefügt werden.

Rechte der Mitglieder.

§. 36.

Die Mitglieder des Vereins haben folgende Rechte:

1) Jedes Mitglied hat Sitz und Stimme in den Generalversammlungen und kann auch außerhalb derselben

2) auf Förderung der Vereinszwecke zielende Anträge bei dem Vorstande stellen; insbesondere aber ist es befugt,

3) sowol seine eigenen, als auch fremde (neue) Werke für die vom Verein zu veranstaltenden Aufführungen vorzuschlagen. Erstere sind von dem über die Annahme entscheidenden engeren Ausschuß (§. 29, b) vor allen anderen zu berücksichtigen.

4) Die Mitglieder haben freien Zutritt zu den bei den Tonkünstler-Versammlungen stattfindenden Proben und Aufführungen (§. 4–6) des Vereins, unter der Voraussetzung, daß sie sich innerhalb der jedes Mal festgesetzten Frist anmelden. Eine desfallsige Unterlassung hat wenigstens den Verlust des Gratisbesuches zur Folge.

5) Sie sind berechtigt zur Benutzung sämmtlicher Vereinsanstalten, nach den dafür aufgestellten Grundsätzen. Insbesondere steht die Bibliothek (§. 17) ihrer Benutzung offen, sowol zu Privatzwecken, als auch zur Veranstaltung von Aufführungen.

6) Die Mitglieder erhalten die durch den Verein publicirten Werke (§. 12–15) und Preisschriften (§. 16) entweder gratis, oder können dieselben doch um einen ermäßigten Preis beziehen.

7) Bietet sich dem Vorstand Gelegenheit zur Besetzung von Stellen, so haben, bei übrigens gleicher Befähigung, die Mitglieder des Vereins den Vorzug. Auch ist denselben gestattet, hierzu besonders geeignete Persönlichkeiten zu empfehlen.

8) Im Falle thatsächlich ungerechter Angriffe gegen Mitglieder, in Bezug auf ihre künstlerische oder kunstwissenschaftliche Wirksamkeit, sind diese berechtigt, vom Verein die Uebernahme ihrer Vertheidigung zu verlangen.

9) Die Mitglieder können in den oben (§. 19) bezeichneten Fällen die pecuniäre Unterstützung des Vereins in Anspruch nehmen.

10) Jedes Mitglied erhält einen Abdruck aller in Vereinsangelegenheiten publicirten Schriftstücke, insbesondere des, jedes Mal an die Generalversammlung zu erstattenden Berichtes über das künstlerische Wirken und den Cassenbestand des Vereins (beziehungsweise einen Auszug desselben), nebst einem Verzeichniß der neu hinzugetretenen Mitglieder.

Weitere Unternehmungen, sowol im allgemeinen Interesse des Vereins, als zum besonderen Vortheil der Mitglieder, (u. A. ein Jahrbuch des Vereins, Verlosungen einzelner werthvoller Werke u. s. w.) werden in Aussicht genommen, sobald die hierzu erforderlichen Mittel ausreichend erscheinen.

§. 37.

Die Mitglieder sind verpflichtet, die Vereinszwecke wie überall, so insbesondere an ihrem Wohnorte zu unterstützen. Sie haben darauf hinzuwirken, daß Musik im Sinne und Geiste des Vereins (§. 4 u. 5) betrieben, und dadurch die musikalische Bildung befördert werde. Sie haben deshalb auf die Aufführung bedeutender Tonschöpfungen jeglicher Kunstperiode ihr hauptsächlichstes Augenmerk zu richten; zur Belehrung und Beseitigung von Vorurtheilen geeignete Bücher und Musikalien zu empfehlen, darauf nöthigenfalls durch die Presse aufmerksam zu machen, und die Interessen der Kunst überhaupt, sowie speciell die des Vereins, nach allen Seiten hin zu vertreten. Alle Mitglieder haben zugleich die pecuniäre Lage des Vereins möglichst zu fördern. Gegenseitig verpflichten sich dieselben, einander bei vorkommenden Gelegenheiten zur Erreichung künstlerischer Intentionen behülflich zu sein. Ebenso verpflichtet sich jedes ausübende Mitglied, im Falle nicht anderweite Verbindlichkeiten dies verhindern, zur Mitwirkung bei den, gelegentlich der Tonkünstler-Versammlungen veranstalteten Aufführungen — eventuell gegen Erstattung der Reisekosten.

Dauer der Mitgliedschaft.

§. 38.

Um das große und nicht mühelose Ziel um so leichter und schneller gemeinschaftlich zu erreichen, ist die Verbindlichkeit der Mitgliedschaft mit Einschluß des Vorstandes zunächst auf die erste Vereinsperiode von 9 Jahren (bis 17. December 1870, Beethoven's hundertstem Geburtstage) festgesetzt. Ueber die Zulässigkeit etwaiger früherer Austrittserklärungen entscheidet der Gesammtvorstand, ebenso über den Ausschluß eines Mitgliedes in Fällen, wo dies der sociale Anstand gebietet.

Ein Verlust der Mitgliedschaft tritt von selbst ein, wenn nach zweimaligem Erinnern 2 Jahre hindurch die Beiträge rückständig geblieben sind. Es erlischt jedoch damit nicht die Verpflichtung zur Nachzahlung rückständiger Beiträge.

Einnahmen des Vereins.

§. 39.

Die Mittel des Vereins bilden sich aus folgenden Einnahmen:

1) Jedes Mitglied hat einen jährlichen, pränumerando zu zahlenden Beitrag von Zwei Thalern zu leisten, welcher frankirt oder auf dem Wege des Buchhandels an den Cassirer des Vereins einzusenden ist. Erweitert sich die Wirksamkeit des

Vereins, treten die Mitglieder in den Genuß mannichfacher künstlerischer und materieller Vortheile, so kann dieser Betrag, jedoch nur mit Genehmigung einer Generalversammlung, erhöht werden.

2) Die nach Schluß des ersten Vereinsjahres (August 1862) eintretenden Mitglieder haben ein Eintrittsgeld von je einem Thaler zu zahlen.

3) Der Gesammtvorstand ist ermächtigt, bei besonders dringenden Bedürfnissen eine Extrasteuer, welche aber die Hälfte des regelmäßigen Jahresbeitrags nicht übersteigen darf, von jedem Mitgliede zu erheben.

4) Jedes Vereinsmitglied, welches, ohne Honorar zu erhalten, als Solist (Dirigent) in einem Wohlthätigkeitsconcert mitwirkt, ist verpflichtet, von dem Concertunternehmer die Abgabe eines, nach der Größe des Ortes und den sonstigen Verhältnissen sich richtenden Beitrags von je 5, 3 oder 1 Thlr. an die Vereinscasse zu bedingen. Für die Einsendung dieses Betrags hat das betreffende Mitglied einzustehen.

§. 40.

Weitere Beschaffung pecuniärer Mittel kann erfolgen und wird erbeten: durch Theater- und Concertaufführungen, Vorlesungen u. s. w. zum Besten der Vereinscasse; Ueberweisung etwaiger Ueberschüsse bei Concerteinnahmen; Zuwendung des Ertrags einzelner Verlagswerke von Seiten der Autoren und Verleger; höhere Jahresbeiträge und sonstige freiwillige Gaben und Geschenke.

Ausgaben des Vereins.

§. 41.

Ist eine jährliche Einnahme des Vereins von 1000 Thalern gesichert (§. 21), so soll, außer dem bereits für die Unterstützungszwecke verwilligten $^1/_4$ (§. 22), ein weiteres $^1/_4$ derselben als Capital angelegt werden. Von der anderen Hälfte sind zunächst die Verwaltungskosten und die Kosten für die Versammlungen und Aufführungen zu bestreiten. Der verbleibende Ueberschuß ist zu anderen Vereinszwecken nach Beschluß des Gesammtvorstandes zu verwenden. Es kann aus demselben auch den Hinterbliebenen von Mitgliedern eine Unterstützung gewährt werden (§. 20).

Die Generalversammlungen.

§. 42.

Bei jeder Tonkünstler-Versammlung (§. 3–8) findet eine Generalversammlung der Vereinsmitglieder statt. Bei derselben sind nur die schon aufgenommenen Mitglieder, sowie die bei dieser Gelegenheit zur Mitgliedschaft sich anmeldenden stimmberechtigt. Zur Gültigkeit eines Versammlungsbeschlusses gehört die einfache Majorität der anwesenden Mitglieder. Uebertragung der Stimmen ist hierbei nicht zulässig.

Die Einladung zu den Generalversammlungen und die Leitung derselben gehört zu den Functionen des engeren Ausschusses (§. 29 a). Alle für die Berathung bei den Generalversammlungen bestimmten Anträge müssen drei Monate vorher schriftlich bei dem Vorstand eingebracht werden, indem nur auf diese Weise die Mitglieder durch das Vereinsorgan (siehe §. 45) vorher davon in Kenntniß gesetzt werden können und überhaupt nur solcher Gestalt ein geordneter Geschäftsgang einzuhalten ist. Die Tagesordnung ist, soweit thunlich, vor Beginn der Versammlung kund zu machen.

Errichtung von Zweig-Vereinen.

§. 43.

Es sind Tonkünstler-Vereine an den einzelnen Orten als Zweigvereine des Gesammtvereins zu gründen. Die specielle Gestaltung derselben erfolgt auf Grund dieser allgemeinen Bestimmungen, jedoch mit besonderen Statuten und unter getrennter Verwaltung. Ob und in wie weit die Mitgliedschaft an dem einen Vereine zugleich die Mitgliedschaft an dem andern zur Folge hat, bleibt späteren Bestimmungen vorbehalten.

Verbindung mit anderen Vereinen.

§. 44.

Andere Vereine, deren Tendenz den Bestrebungen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins entspricht, sowie sonstige musikalische Corporationen sind, unter später näher zu bestimmenden Modalitäten, zum Beitritt aufzufordern.

Organ des Vereins.

§. 45.

Organ des Vereins ist die in Leipzig unter Redaction des Dr. Fr. Brendel und im Verlage von C. F. Kahnt erscheinende „Neue Zeitschrift für Musik“, so daß sämmtliche, das Interesse des Vereins betreffende Eröffnungen und Mittheilungen nur auf diesem officiellen Wege den Mitgliedern bekannt gemacht werden. In gleicher Weise dient dieselbe als Sprechsaal für alle, die weitere Ausbildung des Vereins bezweckenden Vorschläge, sowie sie nicht minder zur Aufnahme von Nachrichten über die Wirksamkeit der Mitglieder des gedachten Vereins bestimmt ist.

Abänderung der Statuten.

§. 46.

Anträge auf Revision resp. Abänderung der Statuten, welche von wenigstens fünf Vereinsmitgliedern unterstützt sein müssen, sind spätestens 3 Monate vor der jedesmaligen, nächsten Generalversammlung (§. 42) dem engeren Ausschuß einzureichen. Dieselben werden einer vorherigen Prüfung durch den Gesammtvorstand unterworfen, welcher über deren Zulassung oder Nichtzulassung zur Tagesordnung der Generalversammlung zu beschließen und demgemäß die Antragsteller zu bescheiden hat. Gegen eine abschlägige Entscheidung steht denselben jedoch ein, ebenfalls zeitig genug vorher anzumeldender, Recurs an die Generalversammlung frei.

Auflösung des Vereins.

§. 47.

Der Verein kann nur durch einen, von einer Majorität von $^3/_4$ sämmtlicher Mitglieder gefaßten Beschluß aufgelöst werden.

Kritischer Anzeiger.

Concertmusik.

Für Violine mit Orchester.

Leopold Damrosch, Op. 9. Concertstück im Charakter einer Serenade, mit Orchester- oder Pianoforte-Begleitung. Leipzig und New York, Schuberth & Comp. Pr. mit Pianoforte-Begleitung 2 Thlr.

Richard Würst, Op. 37. Concert für die Violine mit Begleitung des Orchesters oder Pianoforte. Leipzig und Berlin, C. F. Peters. Pr. mit Pianoforte 2 Thlr. 5 Ngr.

Ferd. Laub, Op. 8. *Polonaise de Concert pour le Violon* avec Accompagnement d'Orchestre ou de Piano. Leipzig und Berlin, C. F. Peters. Pr. mit Pianoforte 1 Thlr.

Da die Violinliteratur in neuerer Zeit an gediegenen Werken ziemlich arm zu nennen ist, so dürfte es von desto größerem Interesse sein, auf nachstehend verzeichnete Werke die Aufmerksamkeit zu lenken. Leopold Damrosch steht mit seinem „Concertstück in Form einer Serenade" unter der Genannten oben an, ja wir glauben sagen zu müssen, daß diese Composition eine der bedeutendsten der Neuzeit in der Violinliteratur genannt werden kann. Den Besuchern der vorjährigen Tonkünstler-Versammlung in Weimar wird dieselbe gewiß noch in bestem Andenken geblieben sein. Ueberhaupt ist das Werk schon vielfach mit entschiedenem Beifall zur Aufführung gekommen, so auch in den vorjährigen Euterpeconcerten zu Leipzig, und gegenwärtig in Berlin. Das Concertstück selbst zerfällt in vier Theile: „Einleitung und Ständchen", „Intermezzo" (Sommernachtsspuk), „Liebesgesang", „Zum Abschied". — Einen jeden dieser Theile kann man mit Recht ein treffliches kleines Bild nennen. Schon die Einleitung in ruhigem, nicht schleppendem Tempo, zeichnet sich sowol durch bedeutende harmonische Schönheiten, als auch durch fein ausgeprägte Rhythmen aus, und bereitet in spannendster Weise auf das folgende „Ständchen" vor. Dieses selbst ist eine der reizendsten Canzonetten; auch hier ist die rhythmische Gestaltung der Themen oft von der überraschendsten Wirkung. Das einfache, schön gedachte Thema in E moll entwickelt sich in schönster Weise; immer reicher wird sein Entfalten, und doch läßt es selbst in den complicirtesten Gestalten sein ursprüngliches einfaches Gewand noch durchschimmern. — Der zweite Theil — Intermezzo, Sommernachtsspuk — macht einen ganz eigenthümlichen Eindruck, der aber der ihm zu Grunde liegenden Idee in hohem Grade entspricht. Den Sänger schrecken aus seinen Träumen die durch leichten Windstoß in Bewegung gesetzten Blätter naher Bäume, er glaubt die Geliebte zu sehen, doch — nachdem der geträumte Spuk vorüber ist — beginnt er von Neuem seine Laute zu rühren und stimmt den aus freudiger Brust emporquellenden „Liebesgesang" an. Mit getroster Hoffnung auf baldiges Wiedersehen scheidet er von der Geliebten und in den Lüften verhallt sein letztes Ade. — Die Durcharbeitung dieses Werkes ist eine durch und durch gelungene, und wir wollen wünschen, es noch öfter auf den Concertprogrammen — auch von anderen Virtuosen als dem Autor zum Vortrag gewählt — zu finden.

Das Concertstück von Würst stellt sich der Damrosch'schen Composition würdig zur Seite, nur daß dasselbe von einer bestimmten Idee nicht geleitet wird. Würst hat es verstanden, nicht die blos rein virtuose Seite glänzen zu lassen, er sorgt auch dafür, daß anderen, nicht minder bedeutenden Zwecken Genüge geleistet wird, so daß er ein gediegenes Werk der Oeffentlichkeit übergiebt. Dasselbe ist würdig, baldigst in die Programme der besseren Violinvirtuosen aufgenommen zu werden.

Von der Laub'schen Concertpolonaise müssen wir gestehen, daß, obwol auch hier ein tieferer Gehalt sich nicht absprechen läßt, in derselben doch bedeutend mehr rein virtuosen Zwecken gedient wird. Jedenfalls wird sie stets einen sicheren Erfolg erzielen und ein für den vortragenden Künstler höchst dankbares Stück sein.

h.

Instructives.

Für Pianoforte zu zwei Händen.

Louis Köhler, Franz Schubert's Lieder für das Pianoforte einfach übertragen und mit Fingersatz versehen. Berlin, Bote & Bock. Pr. compl. 2 Thlr. 25 Ngr. Einzelne Lieder daraus von 5 bis 15 Ngr.

Diese zwölf übertragenen Lieder: 1) „Am Meer", 2) „Ihr Bild", 3) „Ständchen", 4) „Gefrorne Thränen", 5) „Das Fischermädchen", 6) „Der Doppelgänger", 7) „Gute Nacht", 8) „Die Post", 9) Frühlingstraum", 10) „Aufenthalt", 11) „Der Lindenbaum" und 12) „Erstarrung" — von mittelschwerer Spielart, sollten keinem Clavierspieler fremd bleiben. Geübtere könnten diese trefflichen Uebertragungen zum Studium des vom Blattspielens benutzen. Der gute, deutliche Stich, auf schönem und festen Papier mit 64 Seiten Noten, empfiehlt sich durch Correctheit und Billigkeit den Verehrern F. Schubert's von selbst.

Friedrich Kiel, Zehn Pianofortestücke. Ebendas. 18. Werk in 3 Heften. Pr. à Heft 20 Ngr.

Alle zehn Stücke: 1) Präludium, 2) Scherzo, 3) Duett (1. Heft), 4) Andante, 5) Hongroise, 6) Scherzo, 7) Melodie (2. Heft), 8) Ballade, 9) Lied, 10) Hymne (3. Heft), dieses gelehrten Musikers haben gegründeten Anspruch auf Originalität, so daß sich sämmtliche Nummern von mittelschwerer Spielart durch noble Erfindung, fesselnde Melodie und Modulation, wie contrapunctische Arbeit den besseren Werken dieser Gattung, welche die neuere Zeit hervorgebracht, zur Seite stellen dürfen. Wir machen daher Lehrer und Lernende auf dieses gut ausgestattete Op. 18. ganz besonders aufmerksam. Th. R.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Fr. Brauer, Op. 11. Sonatine für das Pianoforte zu vier Händen für jüngere Clavierspieler. Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. 22½ Ngr.

Eine vierhändige Originalcomposition gehört zu den selteneren Erscheinungen auf musikalischem Gebiete und verdient willkommen geheißen zu werden, wenn sie nach Gehalt und Form als eine solide Arbeit sich ankündigt. Der angezeigten „Sonatine", deren Verfasser auf instructivem Gebiete bereits eine anerkennungswerthe Thätigkeit bewiesen, gebührt ein Platz in dieser Gattung, da sie neben ihrer instructiven Tendenz „jüngeren Clavierspielern" auch einen entsprechendverständlichen und anregenden Inhalt darbietet. Die Motive sind zwar nicht bedeutend, aber dem Zwecke der Composition angemessen, klar und von heiterer Lebendigkeit. Die knappe Form, in der die Composition gehalten, ist dem frischen, einheitlichen Gesammteindrucke durchaus günstig. Der Claviersatz zeugt fast durchgängig von des Componisten Bestreben, der Jugend nur Gutes im saubersten Gewande darzubieten und die Ausführung übersteigt nirgends die Ansprüche an jugendliche Kräfte von elementarer Gewandtheit, giebt denselben jedoch Gelegenheit, eine dem Reproductionsfond angemessene Bravour zu entwickeln. Strebsamen Schülern von mittelguten Anlagen wird sie im dritten oder vierten Unterrichtsjahre vorgelegt werden können.

G. R.

Unterhaltungsmusik.

Für Pianoforte.

Constantin de Saligny, Op. 1. Cahier 1. u. 2. *Fleurs Romanes, quatre Airs Moldo-Valaques* transcrits pour le Piano. No. 1. Minuit. No. 2 Air d'Etienne le Grand. No. 3. Plainte d'amour. No. 4. Hora-Polka Moldave. Mainz, B. Schott's Söhne.

Constantin de Saligny, Op. 2. *La Graziosa, Polca Mazurka* pour Piano. Ebendas. Pr. 36 Kr.

———, Op. 3. *L'amabilité, Mazurka élégante* p. Piano. Ebendas. Pr. 27 Kr.

———, Op. 5. *La Montagnarde, Polca écossaise élégante* pour le Piano. Berlin, C. Paez. Pr. 10 Ngr.

Der Componist obiger Pièces ist ein in Rußland lebender Deutscher. Derselbe verräth für dieses Compositions-Genre ein nicht zu verachtendes Talent. Hätten wir mitunter (und namentlich gilt dies von den Transscriptionen, die in der Melodieverarbeitung Rosellen-Burgmüller'sche Reflexe schillern) auch mehr Charakteristik und eine melodisch-musikalisch schärfere Prägnanz gewünscht, so gewinnen doch sämmtliche Compositionen durch Formengewandtheit, Melodiefluß und nicht schwer ausführbaren Clviersatz unsere Theilnahme. Deshalb empfehlen wir allen Spielern der Mittelstufe diese Salonsachen, welche, zur rechten Zeit angewendet, auch für den Unterricht von Nutzen sein können.

Th. R.

LITERARISCHE ANZEIGEN.

Für Liedertafeln und Männergesang-Vereine.

Im Verlage von F. E. C. Leuckart in *Breslau* sind soeben erschienen:

Deutsches Leben.

Cyclus von vierzehn Gesängen mit verbindender Declamation

von

Herrmann Francke,

für vierstimmigen Männerchor componirt und

Seiner Hoheit dem Herzog Ernst zu Sachsen-Coburg-Gotha

ehrfurchtsvoll gewidmet

von

FRAZ ABT.

Op. 200.

Part. 25 Ngr., die vier Singstimmen 1 Thlr. 20 Ngr. In Partieen jede Stimme 8 Ngr. netto. Textbuch mit verbindender Declamation 2 Ngr.

Julius Otto, Sängergruss: „Freunde, die ihr fern her kamet", von *Kawaczynski*. Für den dritten Coburger Sängertag. Grosser Chor mit Blasinstrumenten. Partitur mit untergelegtem Clavier-Auszuge, Orchester und Singstimmen 1 Thlr. 7½ Ngr. (Singstimmen apart 5 Ngr. Orchesterstimmen apart 20 Ngr.)

„Herr, unser Gott, wie gross bist du."

Psalm für Männerchor mit Soli,

componirt von

Joseph Schnabel.

Neue Ausgabe, revidirt und mit Begleitung von Blech-Instumenten versehen

von

A. Leibrock.

Partitur mit untergelegtem Clavier-Auszug und Singstimmen 1 Thlr. 10 Ngr.
Singstimmen apart 10 Ngr.
Orchesterstimmen 1 Thlr. 7½ Ngr. netto.

Auf dieses anerkannt classische Werk werden namentlich diejenigen Vereine hingewiesen, welche **Gesangfeste** vorbereiten. Bei massenhafter Besetzung des Chores wird die trefflich erfundene Instrumentalbegleitung den mächtigen Eindruck, den dieses Stück nie verfehlt, noch wesentlich erhöhen.

Tschirch, Wilhelm, Op. 19. Die Harmonie. Hymne (gedichtet v. *G. Räffer*), für Männerchor mit Begleitung von Blas-Instrumenten. Partitur 1 Thlr, Singstimmen 15 Ngr.

———, Op. 42. Gott, Vaterland, Liebe. Hymne für Solo und Männerchor mit Begleitung von Blas-Instrumenten. Partitur mit untergelegter Pianofortebegleitung und Singstimmen 1 Thlr.

———, Op. 50. „An die Deutschen", für Männerchor. Partitur und Stimmen 12½ Ngr.

Wandel, Franz, Lobe den Herrn, meine Seele (A dur) aus Psalm 103, für Männerchor. Partitur und Stimmen 15 Ngr.

Unter der Presse befindet sich:

Sanctus, Benedictus und Agnus Dei

für Männerchor und Soli

von

Wilhelm Tschirch.

Op. 52. Partitur u. Stimmen.

Neuer Männerchor.

Weisst Du's? Ich nicht!

oder:

Was nur die Herren wollen?

Komisches Männerquartett

von

Carl Kuntze.

Partitur und Stimmen 8 Ngr.

Schleusingen. **Conrad Glaser.**

Im Verlage von **C. F. KAHNT** in *Leipzig* sind mit Eigenthumsrecht erschienen:

A. H. Wollenhaupt,

Compositions pour le Piano.

Op. 3. Nocturne. 10 Ngr.
Op. 5. Grande Valse brillante. 15 Ngr.
Op. 6. Morceau de Salon. 12½ Ngr.
Op. 7. Souvenir, Andante et Salut, Etude. 12½ Ngr.
Op. 8. Deux Polkas. No. 1. Belinda-Polka. 12½ Ngr.
Idem No. 2. Iris-Polka. 12½ Ngr.
Op. 13. Trois Schottisch de Salon. No. 1. L'Amazone. 10 Ngr.
Idem No 2. Plaisir du Soir. 15 Ngr.
Idem. „ 3. Pensées d'Amour. 12½ Ngr.
Op. 14. Deux Polkas de Salon. No. 1. La Rose. 12½ Ngr.
Idem No. 2. La Violette. 15 Ngr.
Op. 16. Les Clochettes. Etude. 15 Ngr.
Op. 17. Souvenir de Vienne. Mazurka-Caprice. 17½ Ngr.
Op. 18. Les Fleurs américains. No. 1. Adeline. Polka. 10 Ngr.
Idem No. 2. Adeline. Valse. 10 Ngr.
Op. 46. Il Trovatore de Verdi. Illustration. 25 Ngr.
Op. 47. Grande Valse. Styrienne. 17½ Ngr.
Op. 48. Bilder aus Westen. Vier charakteristische Stücke zu 4 Händen. Heft 1. 22½ Ngr.
Idem Heft 2. 22½ Ngr.
Op. 49. Ein süsser Blick. Salon-Polka. 15 Ngr.
Op. 50. Trinklied aus der Oper Lucrezia Borgia v. Donizetti. Illustration. 17½ Ngr.
Op. 51. La Traviata. Paraphrase. 20 Ngr.
Op. 52. Musikalische Skizzen. 15 Ngr.
Op. 60. Das Sternen-Banner Amerikanisches Volkslied. 15 Ngr.
Feuille d'Album. Impromptu. No. 1, 2 à 7½ Ngr.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 23. Mai 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 21.
Sechsundfunfzigster Band.

B. Westermann & Comp. in New York.
L. Schreinzbach in Wien.
Aug. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Symphonie und symphonische Dichtung. Von Eduard Kulke. — Aus Wien. — Aus Weimar. — Kleine Zeitung: Zeitgemäße Betrachtungen; Correspondenz (Dresden, Frankfurt a. M., Pest, Delitzsch); Tagesgeschichte; Journalschau; Entgegnung.

Symphonie und symphonische Dichtung.

Eine Studie

von

Eduard Kulke.

Im persönlichen Verkehr mit Musikern verschiedener Richtung ist mir nicht selten die Meinung entgegengetreten, daß Liszt durch die von ihm geschaffene Form der symphonischen Dichtung der älteren Form der Symphonie in vier Sätzen den Krieg erklärt habe. Diese ziemlich verbreitete irrthümliche Anschauung zu berichtigen, soll die Aufgabe der folgenden Zeilen sein.

Ich gehe aus von der Poesie und zwar vom Verhältniß des Drama zum Epos. Beide Kunstgattungen folgen verschiedenen inneren Gesetzen, die im Wesen des Organismus einer jeden derselben tief begründet sind. Das Drama verlangt eine Handlung, die nicht stille steht, sondern immer vorwärts drängt; das Epos hält sich gern bei Einzelheiten auf. Während der Dramatiker nicht rasch genug seinen Weg durchlaufen kann, um dem Ziele, der Lösung der von ihm herbeigeführten Verwickelung zuzueilen, kann sich der Epiker bei jedem Schritte, den er in seiner Handlung weiter gegangen ist, behaglich zurückwenden, um nachzuholen, was er vielleicht zu flüchtig angeschaut, und zu prüfen, ob seinem Auge kein Bild im Umkreise entgangen sei, das geeignet wäre, der Scene eine eigenthümliche Farbe, einen neuen Reiz zu verleihen.

Wenn man nun diesen Kunstgattungen gegenüber sich auf das Gebiet der Töne begiebt und die Symphonie ins Auge faßt, so wird man zu der Ueberzeugung gelangen, daß diese in ihrem organischen Bau mit dem Epos (jedoch mit Hinzuziehung rein lyrischer Momente) verwandt sei, während das musikalische Drama selbstverständlich den Gesetzen des Dramas überhaupt unterliegt. Oper und Symphonie repräsentiren somit gleichsam auf musikalischem Gebiete die verwandten Kunstgattungen in der Poesie: Drama und Epos. Der Operncomponist oder der musikalische Dramatiker erfindet seine Motive oder Themata, den darzustellenden Vorgängen in der Handlung, sowie den in der dichterischen Grundlage ausgesprochenen Gefühlen entsprechend. Die Handlung besteht aber aus Momenten, die einander häufig in den allergrößten Gegensätzen folgen; die fröhlichste Stimmung wird durch ein neu hinzutretendes Moment in die entgegengesetzte des größten Schmerzes verwandelt und umgekehrt. Der neuen Situation gemäß, die sich daraus ergiebt, muß der musikalische Dramatiker auch sofort ein neues eben dieser Situation entsprechendes Motiv gestalten. Ihm steht es nicht frei, ohne Rücksicht auf den neuen Vorgang, auf die veränderte Stimmung, sich auf seinem ersten Thema breit niederzulassen, um dasselbe etwa aus rein musikalischen Gründen thematisch weiter zu gestalten. Es wäre dies, so ächt künstlerisch ein solches Detail auch ausgeführt sein möchte, nichts als eine musikalische Ausschreitung, die, gegen das Gesetz der dramatischen Fortschreitung verstoßend, die Handlung nur unnützer Weise hemmen würde. Es ist hiermit nicht gesagt, daß zu einem solchen Detailiren nicht auch im Drama einzelne breiter ausgesponnene Situationen, welche die nämliche Stimmung beibehalten, Gelegenheit bieten können; allein in der Regel ist das musikalische Schaffen des Operncomponisten lediglich durch die ihm vorliegende dichterische Absicht bedingt.

Der Symphoniker hingegen verfährt ganz anders. Er ist der musikalische Epiker, also (weil die Musik ihrer Natur nach Lyrik ist) der lyrische Epiker. Er ist Lyriker, weil sein Gesang ohne Anlehnung an einen äußeren Vorgang vorzugsweise der Ausfluß seiner Innerlichkeit ist. Eine Beziehung seines Werkes zu einem äußeren Vorgange kann wol stattfinden, doch ist sie nicht nothwendig, und er kann seine Themen eben so wol ohne diese Beziehung, als mit derselben erfunden haben. Bis hierher ist er Lyriker. Nun aber beginnt die plastische Gestaltungskraft und unterwirft das frei erfundene Thema den eigenen musikalischen Gesetzen, vermöge deren dasselbe von allen Seiten betrachtet, beherrscht und je nach der Gabe des Componisten thematisch weiter gestaltet wird. Diese thematische Gestaltung, dieses Hin- und Herwenden der Grundgedanken, um sie in immer, — sei es rhythmisch oder harmonisch — veränderter Gestalt, als dasselbe und doch neu erscheinen zu lassen,

ist es, was der Symphoniker mit dem epischen Dichter gemein haben muß, und das ist es auch, was die oben behauptete Verwandtschaft zwischen dem Epos und der Symphonie nach Seite der Composition, des organischen Aufbaues begründet.

Sehen wir nun, wie sich die symphonische Dichtung zu den besprochenen Kunstgattungen, namentlich zur Symphonie verhalte.

Was ist die symphonische Dichtung für eine Kunstgattung? — Ist sie eine Symphonie? — Nein; denn sonst wäre nicht zu begründen, warum sie symphonische Dichtung hieße. Die symphonische Dichtung unterscheidet sich äußerlich von der Symphonie durch das Verlassen der drei- oder viersätzigen Form, indem sich dieselbe in Einem Satze entwickelt. Dieser äußere Unterschied könnte aber auch nur bedeuten, daß die symphonische Dichtung ein einzelner Symphoniesatz wäre; die symphonische Dichtung könnte in diesem Falle, wenn kein weiterer innerer Unterschied bestehen sollte, ein bloser Theil, oder eine zusammengezogene Symphonie genannt werden. Es besteht aber neben dem äußeren Unterschiede der einsätzigen Durchführung auch noch ein innerer wesentlicher Unterschied. Die symphonische Dichtung lehnt sich in ihrem ganzen Aufbaue an eine entweder bereits vorhandene, oder vom Tondichter selbst entworfene Dichtung an, welcher er die Stimmungen für sein Tongemälde entnimmt. Da in dieser poetischen Handlung so gut wie im Drama Contraste vorkommen können, so wird der Tondichter genöthigt sein, diese Contraste dem Hörer darzustellen und zwar in um so entschiedenerer Weise, als ja hier vor dem Hörer nicht, wie in der Oper, der wirkliche Vorgang scenisch sich abspielt, sondern derselbe zum großen Theil auf die eigene Phantasie angewiesen ist. Diese Gegensätze in der Stimmung bedingen also, wie in der Oper, ein rasches Uebergehen von einem Thema zum andern, von einem Motiv zum andern. Dadurch hat die symphonische Dichtung das mit dem musikalischen Drama gemeinsam, daß der Tondichter nicht ganz frei schaltet, daß sein Schaffen einem gewissen außer seiner Kunst Liegendem, dem poetischen Vorwurfe oder der dichterischen Idee folgt. Der symphonische Dichter ist also, wie wir sehen, in gewissem Sinne Dramatiker; er unterscheidet sich aber auch wieder wesentlich von diesem und verleugnet in seinem Werke die ursprüngliche Verwandtschaft mit dem eigentlichen Symphoniker nicht. Der Operncomponist nämlich ist nicht nur an die jeweilige Situation gebunden, sondern auch an das Wort. Das gesungene Wort verlangt eine Vermählung von Wort und Ton. Die symphonische Dichtung dagegen giebt nur die Stimmung der Situation wieder; an das einzelne Wort ist sie nicht gebunden, denn sie bleibt ja, trotz dem Programm, immer reine Instrumentalmusik. Durch diesen Umstand hat aber der Componist die Freiheit, Eine Stimmung nach Belieben länger festzuhalten und zwar so lange, als es, abgesehen von der poetischen Bedingung, seine rein musikalischen Absichten gebieten. In solchen festgehaltenen Stimmungsbildern hat denn auch die symphonische Dichtung die vollste Freiheit, sich rein musikalisch auszubreiten. Hier kann der Tondichter, wie der ältere Symphoniker, sein Thema von allen Seiten beherrschen, es in den verschiedenartigsten Metamorphosen wieder auftreten lassen, wie dies bei den von Franz Liszt componirten symphonischen Dichtungen so schlagend der Fall ist; denn Niemand kann in denselben, mögen die Urtheile über deren specifisch musikalischen Werth noch so sehr auseinandergehen — die bedeutende thematische Arbeit leugnen.

Somit steht die symphonische Dichtung gewissermaßen zwischen Oper und Symphonie in der Mitte. Sie ist keines von beiden, obwol sie mit jeder dieser Kunstgattungen entschieden verwandte Züge hat. Sie ist ein Zwischenglied inmitten Beider und hat, wie auch das Oratorium, die Cantate ꝛc. ihre ästhetische Berechtigung. Die symphonische Dichtung könnte auch symphonisches Drama, oder auch dramatische Symphonie heißen; allein der Name symphonische Dichtung ist glücklicher gewählt, weil der Begriff Dichtung ein weiterer ist, als der Begriff Drama, und wir natürlich auch ein eigentliches Drama nicht vor uns haben.

Wir sehen also, daß die symphonische Dichtung etwas von der eigentlichen Symphonie, wenn auch vielfach mit ihr Verwandtes, doch wesentlich Verschiedenes ist, und daß man daher ganz unrichtig urtheilt, wenn man an die symphonische Dichtung, um sie zu beurtheilen, den Maßstab der viersätzigen Symphonie anlegt; ebenso, als wenn man zur Beurtheilung eines Dramas mit den Anforderungen des Epikers oder umgekehrt, herantreten würde. Die symphonische Dichtung hat ihre Berechtigung in sich und keineswegs die Aufgabe, die eigentliche Symphonie zu verdrängen. Beide Gattungen können sehr wohl neben einander bestehen, als zwei verschiedene Kunstzweige, wie wir dies in anderen Gebieten, z. B. in der Poesie und Malerei unbestritten zugeben.

Eine andere Frage ist die, wenn man, die Berechtigung der symphonischen Dichtung zugegeben, über den Vorzug der Symphonie vor derselben oder umgekehrt streiten will.

Was die Epigonen Beethoven's im Gebiete der Symphonie nachträglich ans Licht gefördert, das geben wir allerdings, mit äußerst wenigen Ausnahmen, gern für eine symphonische Dichtung Liszt's hin. Die Frage lautet aber nicht: soll die symphonische Dichtung in Zukunft die Erbschaft der Symphonie antreten, sondern: ist die symphonische Dichtung eine Kunstgattung, die neben der Symphonie ihre eigene Bedeutung beanspruchen kann? — Wenn man der Meinung ist, daß Diejenigen, welche der symphonischen Dichtung eine eigenthümliche Bedeutung zuerkennen, damit der Symphonie den Krieg erklären, daß sie etwa wünschen oder glauben, es werde keine Symphonie in der früheren Form mehr geschrieben werden, oder die frühere Form der Symphonie habe sich überlebt, so läuft hier ein gewaltiger Irrthum unter. Die Symphonie wird so lange als Kunstgattung bestehen, als sich Componisten mit Nothwendigkeit zu dieser Kunstgattung werden hingedrängt fühlen, und es ist dies eine Frage, die vom speculativen Standpuncte aus gar nicht beantwortet werden kann. Hierauf giebt einzig und allein die Thatsache, die Geschichte die richtige Antwort.

Allerdings ist die Ansicht, daß mit Beethoven's gewaltigem Riesenwerke, mit der neunten Symphonie, diese Kunstgattung ihren Abschluß erhalten habe, mehrfach ausgesprochen worden; allein wie mir scheint, wurde dieser Ausspruch sehr häufig mißverstanden. Denn damit ist gar nichts anderes gesagt, als daß Beethoven die Symphonie zu einer Höhe emporgehoben habe, von der keiner seiner Vorgänger eine Ahnung hatte, und die auch nach ihm bis jetzt nicht überstiegen worden ist; keinesfalls aber ist damit gemeint, es werde oder könne gar keine Symphonie mehr geschrieben werden. Das wäre eine so irrthümliche Auffassung, als wenn man behauptete, nach Shakespeare sei kein Drama mehr geschrieben worden, und wenn Jemand diesen in gewissem Sinne richtigen Satz ebenfalls wörtlich deuten wollte. Denn wir haben in der deutschen Literatur (um nur von dieser zu sprechen) einen Lessing, Goethe, Schiller, Kleist, und selbst noch in unseren Tagen

einen Mann, auf den die deutsche Nation mit Recht stolz sein kann, den Dichter der Nibelungen-Trilogie, Friedrich Hebbel, lauter Namen, welche, obgleich keiner derselben ein Shakespeare ist — doch glänzen werden, so lange die Poesie überhaupt in der Nation fortlebt. Wenn für eine Kunstgattung die Zeit gänzlich vorüber ist, dann hört diese Gattung von selbst auf. Das sehen wir z. B. beim eigentlichen Epos, in welcher Gattung die moderne Zeit nur einzelne sporadisch auftauchende Erscheinungen noch hervorgebracht hat. Die Gefahr für die Symphonie, um welche ängstliche Gemüther so besorgt sind, liegt also nicht in der nebenbuhlerischen symphonischen Dichtung, sondern vielmehr in dem Umstande, daß große Symphoniker nur selten gefunden werden, welche im Stande wären, in der Symphonie noch etwas wirklich Bedeutendes zu leisten. Aber haben denn nicht Berlioz und Liszt noch gewaltige Symphonien im größten Styl und weitesten Umfang geschrieben — Symphonien mit und ohne Chöre, der Hauptsache nach im Anschluß an Beethoven? Wenn in der Form der symphonischen Dichtung Alles gesagt werden könnte, was die Symphonie auszusprechen vermag, warum hätte dann Liszt, der Erfinder der symphonischen Dichtung, im „Dante" und „Faust" so ausgeprägte Symphonien geschaffen? — Man sieht, wie jene Anklagen machtlos in sich selbst zerfallen, sobald man sie etwas näher prüft und nur einigermaßen in das Wesen der Sache eindringt.

Für die eigenthümliche Bedeutung, für die Lebensfähigkeit der symphonischen Dichtung aber braucht man nicht erst nach neuen Beweisen zu suchen; sie liegt praktisch offenbart in den Werken von Franz Liszt und ergiebt sich an allen Orten, wo man der Aufführung eines Liszt'schen Werkes vorurtheilsfrei entgegenkommt, aus der sympathischen Aufnahme, die diese Werke finden. Obwol von mancher Seite noch so hart angefeindet, machen sie dennoch ihren Weg. Ob aber diese Gattung nur auf ihren Erfinder beschränkt sein werde (wie Manche behaupten) oder ob sie berufen sei, sich durch eine Reihe von musikalischen Nachkommen derart einzubürgern, daß man sie einst nicht als eine interessante Specialität ansehen, sondern als allgemein bekannten und anerkannten Kunstzweig schätzen werde, ist eine Frage der Zeit, die jedoch, wenn man die Zeitströmung ins Auge faßt, zu bejahen sein dürfte.

Aus Wien.

I.

Hellmesberger's Kammermusikabende zweiter Folge wurden zu Anfang April beendet. Das Programm der zweiten Reihe gab an Beethoven'schem die Quartette F moll (Op. 95) und F dur (Op. 135), das Quintett in C dur (Op. 29), die Sonaten in Es dur (Op. 12) und G dur (Op. 30, Nr. 1). Hier möchte nach dem Grunde gefragt werden, warum man in neuester Zeit gar so Vieles aus Beethoven's sattsam ausgekosteter erster Schöpfungsperiode hervorholt, dagegen des Meisters mittlere und namentlich letzte Schaffensperiode mehr, als Recht ist, ignorirt? In solchem Hinblick ist denn auch nur die Wahl des F moll- und letzten F dur-Quartettes als stichhaltig zu bezeichnen. Mozart war durch sein D moll-Quartett charakteristisch genug hingestellt; dasselbe gilt von den Mittelsätzen des Cherubini'schen Es dur-Quartettes. Eben so fand Mendelssohn seinen beredten Herold in dem B dur-Quintett, sowie Schumann im D moll-Trio. Spohr's Nonett zeichnet den an hiesiger Stelle nach wie vor schwer unterschätzten Meister wenigstens von der fast in allen seinen Tondichtungen kund gewordenen Seite liebenswürdiger Anmuth und schwärmerischer Wehmuthswonne. Ohne Frage hätte aber auch hier nach Lebensfrischerem dieses Meisters gegriffen werden können. Als kärglichen Ersatz für Seb. Bach's leider aus dem Programme gestrichenes Clavier-, Flöten- und Geigenconcert mit Streichinstrumentenbegleitung, mußte man mit einer kurz vorher ohne sonderlich nachhaltige Wirkung gehörten Corelli'schen Sonate für den Flügel und die Violine vorlieb nehmen.

Dagegen hat ein aus dem Jahre 1814, also aus dem 17. Jahre Franz Schubert's stammendes Manuscriptquartett anregend gewirkt. Die beiden Mittelsätze offenbaren durchweg Beethoven'schen Zug bei manchem auffällig Ursprünglichen, dem späteren Schubert Ebenbürtigen. Anlangend den ersten Satz, so bietet er nur mehr oder minder hübsch Gemachtes. Das äußerst knapp gehaltene Schlußstück endlich ist ein gar zu offenkundiger Pendant zu jenem des Beethoven'schen C dur-Quintettes. Lakonismus ist sonst Schubert's wunde Stelle nicht; in dem erwähnten Finale verfällt er aber merkwürdiger Weise dem anderen Extreme. Mag dem nun sein, wie ihm wolle, so war es ein durchaus ungerechtfertigtes Verfahren, das zum ersten Male dargebotene Werk verstümmelt zu bringen. Wiederholungssätze waren allenthalben theils beschnitten, theils ganz gestrichen. Von einer angeblich „allzu opernhaft klingenden Stelle" wurde vollständig Umgang genommen. Für das eigentliche Scherzo-Trio wurde eines aus einem anderen — gleichfalls handschriftlichen — Quartette des Meisters entlehnt! Es sind dies Eigenmächtigkeiten unkünstlerischer Art, gegen welche entschiedene Verwahrung einzulegen ist. Ein hiesiger Feuilletonist hat bei diesem Anlasse treffend bemerkt: es handele sich hier um die Unzulässigkeit des Verfahrens, durch welches „nicht blos acht oder sechszehn Tacte Musik, sondern Treue und Glauben der Zuhörer geopfert werden. Ein Publicum, dem das nachgelassene Werk eines großen Meisters zum ersten Male vorgeführt wird, wolle vor Allem sicher sein, daß es dasselbe ächt und unverfälscht höre."

Eben von sinnwidrigen, pietätlosen Kürzungen sprechend, sei Ihnen mitgetheilt, daß in einer Wohlthätigkeitsakademie Mendelssohn's „Paulus" einem noch ungleich ärgeren Vandalenthume zum Opfer gefallen. Die Nummern: 20 und 33 (fugirte Chöre), 37 (Arie mit Chor und Choral), 42 (Chor und Recitativ) und 43 (Chor) wurden gänzlich beseitigt. Es wurde somit eine Sünde wider eine der schönsten Zierden des ersten und wider vier der herrlichsten Edelsteine des zweiten Theiles dieser gewichtvollen Schöpfung des Meisters begangen. Und — hiervon abgesehen — wie flau wurde, mit Ausnahme der Solisten und des Orchesters, alles sonst vom Werke Dargebotene gepackt! Allerdings kam jedes Einzelne klar zum Vorschein; denn sämmtliche Zeitmaße waren im Sinne des nüchternsten, behäbigsten Moderato gehalten und durchgeführt. Allein wen wird solches Phlegma ohne den mindesten Spiritus Wunder nehmen, der die leitende Spitze des ganzen Unternehmens kennt! Die Gesangssoli im „Paulus" waren übrigens den Damen Peschka-Leuthner und Flatz, ferner den HH. Erl, Panzer und Liebisch, also in ihrer Art gewiegten, zum Theile sogar auserlesenen Kräften anvertraut. Desgleichen that unsere brave Hofoperncapelle ihr Möglichstes, um — selbst unter so widrigen Verhältnissen — das Mendelssohn'sche Meisterwerk über dem Wasser zu halten.

Die „Singakademie" gab ein sogenanntes außerordentliches Concert. Die hervorragendste Spitze desselben bildete Schumann's „Pilgerfahrt der Rose." Dieses Werk ist nun schon zum zweiten Male von derselben Künstlergenossenschaft in der vom Meister zwar ursprünglich beabsichtigten, späterhin aber durch das Orchester ersetzten Clavierbegleitung gebeten worden. Wer nun einerseits dem wie immer gearteten Verstümmeln anerkannter Meisterwerke abhold und andrerseits vertraut geworden ist mit Schumann's regem Orchesterfarbensinne, einem der hervortagendsten Züge seiner vielseitigen Meisterschaft: dem mußte ein Surrogat solcher Art wol befremdend auffallen. Hiervon abgesehen, waren sämmtliche Solisten an unrechter Stelle, weil in einer theils ungenauen, theils schwunglosen Wiedergabe ihres doch so reizenden Vorwurfes befangen. Alles Chorische ging hingegen vortrefflich. Es gilt dies auch von den in erster Abtheilung dieses stofflich anregenden Concertabendes dargebotenen Chören von Mendelssohn („Morgengebet"), Grädener („Waldeszauber"), Cherubini (Fragment aus der 1821 gemeinschaftlich mit Paër, Kreutzer und Berton componirten Oper: „Blanche de Provence") und Adolf Müller jun. („Das Irrlicht"). Cherubini's einfach-rührender Schlummerchor erlebte mit Recht ein begeistertes da capo. Grädener und Müller, deren Ersterer durch amtliche Stellung ein für uns Nationalisirter, der Zweite ein hier geborener und herangebildeter Musiker, brachten Beide Neues. Beides klang auffallend epigonenhaft Schumannisch; Beides gab zwar auch Züge von bedeutendem Talente, und namentlich von harmonisch-rhythmischem Geschicke; doch blieb Beides ohne nachhaltige Wirkung, weil allzusehr Detailarbeit, ganz baar an eigentlichen großen Zügen der Textauffassung und von rein musikalischer Gestaltung.

Nun lassen Sie sich von einem mehrfach anziehenden sogenannten Monstre-Concerte erzählen, dessen Träger die Strauß'sche Capelle und jene des Regimentes Kaiser Alexander von Rußland gewesen. Der erste Theil dieses, trotz seiner Länge kurzweiligen Abendes wurde durch mehr oder minder glücklich erfundene, aber ganz vorzüglich dargestellte Tanzweisen der beiden in ihrer Art trefflichen Gebrüder Strauß, sowie durch die oben erwähnte Militaircapelle ausgefüllt. Die Letztere gab, unter der Leitung ihres gewandten Capellmeisters, Hrn. Leitermayer, vor Allem ein auserlesenes Programm. Ich nenne Ihnen beispielsweise nur die Ouverturen zur „Zauberflöte", zu „Egmont" und zu „Rienzi", das Vorspiel zum dritten Aufzuge des „Lohengrin", endlich ein geschmackvolles Potpourri aus Themen des „Fliegenden Holländers". Allein die genannte Capelle brachte auch durchweg Vollendetes in Bezug auf einen eben so kräftig wie fein abgestuften Vortrag. Der zweite Theil dieses musical monstre-meeting war dem seit nahe an drei Jahrzehenten hier nicht gehörten und von beiden eben genannten Musikcapellen im Vereine ausgeführten Beethoven'schen Tongemälde: „Die Schlacht bei Vittoria" geweiht. Es muß dem an die Spitze dieses Unternehmens gestellten Comité namentlich für das Darbringen der zuletzt bezeichneten Spende der wärmste Dank gesagt werden. Dieses Beethoven'sche Werk behauptet zwar nur eine beziehungsweise niedrige Rangstufe; denn so geistreich, ja fast dramatisch die Hauptthemen dieses musikalischen Schlachtbildes neben-, nach- und übereinander gestellt erscheinen; so wirksam ferner auch die entschieden Beethoven angehörigen orchestralen Ausschmückungen, wie alle jene Mittel- und Zwischenglieder immerhin hervortreten mögen, welche die Hauptmomente dieses Tongemäldes musikalisch verbinden helfen: so bleibt das Ganze demungeachtet nur eine Gelegenheitsarbeit. Es ist eine solche mit allen ihren aus Beethoven's Künstlernatur hervorgekeimten Lichtseiten, doch ebenso mit allen aus ihrem eigenen Wesen innerlichst nothwendig hervorsprießenden Schwächen. Der fugirte Schlußsatz, an sich ein Meisterwerk phantastischen Contrapunctes, im Hinblicke auf den leitenden Gedanken des Werkes selbst dagegen ein eben nur Beethoven verzeihliches hors d'oeuvre, wurde bei dieser Gelegenheit — mit Widerstreben sage ich: tactvoll genug — gestrichen.

Alexander Winterberger, ein uns schon seit Jahren durch sein geistvolles Clavier- und Orgelspiel, wie auch durch so manche sinnige Tondichtung werth gewordener Sprosse der Liszt'schen Schule, hat sich hier seßhaft gemacht und jüngst schöpferisch wie darstellend öffentlich vernehmen lassen. Winterberger's Clavierspiel, früher an gewissen ohne Zweifel von der Orgel her überkommenen Anschlagshärten, wie an einem allzu verschwenderischen Pedalgebrauche kränkelnd, hat seither einen erfreulichen Fortschritt zu feinerem, überhaupt farbenreicherem Betonen und zu einer klareren, abgerundeteren Art der Wiedergabe alles technischen Beiwerkes gemacht. Dies, seinen uns längst bekannten trefflichen Eigenschaften verständnißvoller und gefühlswarmer Declamation, ja selbst einem gewissen, ihm unleugbar eigenartigen Auffassungszuge beigesellt, ließ Beethoven's D dur-Trio (Op. 70, Nr. 2) und desselben Meisters zweisätzige E moll-Sonate (Op. 90) in jenem Sinne hervortreten, den man als wünschenswerth, ja in gewissem Sinne sogar als probehaltig und mustergültig bezeichnen kann. Augenscheinlich war es jedoch Winterberger darum zu thun, sich bei uns als Componist einzuführen; denn er ließ, neben den eben genannten Meisterwerken, zehn Lieder eigener Tondichtung vernehmen, welche er selbst am Flügel begleitete. Schon in der Wahl sämmtlicher Texte gab sich ein beachtenswerther Feinsinn, wenn auch da und dort mehr der Geist des philosophischen Denkers, denn jener des reinen, unmittelbaren Musikers, zu erkennen. Byron (my soul is dark), Heine (drei Gedichte, darunter der musikalisch etwas bedenkliche „Fichtenbaum"), Lenau („Aus"), Uhland („Lied des Gärtners"), Puschkin („Ständchen"), Vogl („Die Klosternelke"), Felicia Heman's („Seit ich Dich zuletzt gesehen"), endlich ein zartes, lyrisches Blümlein aus Old-Albion („Die einsame Rose") bilden eine ganz herrliche Phalanx von Stoffen für das tönende Dichten und Denken, woraus Winterberger den rechten Stimmungskern geistreich herausgefühlt und denselben in eine großentheils scharf treffende Form gegossen und daher auch nach dieser Seite hin nachhaltig erfreuend gewirkt hat.

Aus Weimar.

Ende April 1862.

(Schluß.)

Das zur Nachfeier des Geburtsfestes unserer Großherzogin veranstaltete Hofconcert war eins der glänzendsten und bedeutungsvollsten der Saison. Eröffnet wurde dasselbe durch eine symphonische Dichtung über das thüringische Volkslied: „Ach wie ists möglich dann" und das holländische Volkslied: „Vien Neêrlandsch bloed" vom Musik-Dir. Stör. Dieses neue Manuscriptwerk des feinen Componisten ist vielleicht das beste und gelungendste von allen, die wir kennen; geistvolle thematische Behandlung, glänzende Instrumentation

und seltener Harmoniereichthum sind ganz geeignet, dem Werke ein außergewöhnliches Interesse zuzuwenden. Eben so können wir nicht umhin, über einen neuen, ebenso originellen als brillanten symphonischen Marsch vom Musik-Dir. Lassen unsere unbedingte Anerkennung auszusprechen. — Die fremde Künstlerwelt war indeß weniger günstig vertreten: Frau Köster aus Berlin wußte weder durch Wahl ihrer Gesangsätze (Scene und Arie aus „Fidelio", Arie aus „Rübezahl" von Flotow — ein wirklich ganz unbedeutendes Stück, dessen Wahl wir nicht begreifen —), noch durch Stimmmittel und Vortrag so zu fesseln, wie dies am Neujahrsconcerte Seitens des Frl. Lucca aus Berlin der Fall war. In Hrn. Concert-M. Lauterbach aus Dresden lernten wir einen sehr achtungswerthen Geiger kennen, obwol er uns keinen Augenblick unsere früheren ausgezeichneten Violinvirtuosen: Joachim, Laub und Singer vergessen machte. Die Wahl einer eigenen, ziemlich schwachen Phantasie über ein triviales Motiv von Rossini müssen wir bei solcher Gelegenheit entschieden mißbilligen. Hr. Lauterbach spielte außerdem noch das Tremolo von Beriot zwar mit tadelloser Technik, aber nicht mit der Eleganz und Brillanz, die solchen Virtuosenstücken ihren einzigen Werth verleihen können. Kammervirtuos Coßmann trug eine Phantasie für Violoncell von Servais mit gewohnter Meisterschaft vor. Liszt's Cantate „An die Künstler" wurde recht gelungen ausgeführt, obwol wir mit der Stellung dieser Composition im Programm (zum Schluß) nicht einverstanden waren.

Am grünen Donnerstage und Charfreitage brachte unser verdienstvoller Musik-Dir. Montag in zwei Aufführungen (in der Schloßcapelle und der Stadtkirche) folgende Werke, größtentheils a capella, zur Darstellung: O domine Jesu von Palestrina; Ave Maria von Arcaldet; Choralmotette von S. Bach, „Maria wallt zum Heiligthum", „den die Hirten lobten" von Palestrina; Surrexit pastor bonus von Mendelssohn; die Seligpreisungen für Bariton, Chor und Orgel von Liszt. Die Ausführung war in jeder Weise vortrefflich, namentlich brachte Stadtcantor Zech das schöne Solo in dem Liszt'schen weihevollen Satze ausgezeichnet zur Geltung. Auch von der Execution der folgenden Sätze (Charfreitag Nachmittag): „Jesu Leiden, Kreuz und Pein" von A. Gumpeltzhaimer, Ave verum corpus von Mozart, „Alle die tiefen Qualen" von Lotti, Motette: O Domine Jesu Christe von Palestrina; „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt" von J. Seb. Bach, läßt sich nur Günstiges berichten.

Das am 20. April von Robert Pflughaupt veranstaltete historische Clavierconcert darf um so mehr als ein interessantes bezeichnet werden, als eine derartige künstlerische Production hier noch nicht geboten wurde. Das mit Geschmack und Einsicht wohlgeordnete Programm lautete: Concertsatz für zwei Pianoforte von Seb. Bach, Katzenfuge von Scarlatti, Variationen von Händel in E dur, Adagio und Presto aus der Es dur-Sonate von Haydn, Fuge (C moll) für zwei Pianoforte von Mozart, Cis moll-Sonate von Beethoven, Largo aus der Fis moll-Sonate von Hummel, „Lied ohne Worte" von Mendelssohn (Frühlingslied), Andante und Variationen für zwei Pianoforte von R. Schumann; Notturno in Es dur von Chopin, Vöglein-Etude von Henselt, zweiter Satz aus Liszt's Faust-Symphonie für zwei Pianoforte, Walzer aus Gounod's „Faust" für Pianoforte von Liszt. Der Concertgeber fesselte uns beim Vortrage der älteren classischen Sachen durch den Reiz, welchen er denselben durch poetische Auffassung zu verleihen wußte; namentlich meisterhaft war der Vortrag der Pièces von Bach, Scarlatti und Händel; auch die Fuge von Mozart kam zu trefflicher Geltung. Die Cis moll-Sonate fand in dem Concertgeber einen trefflichen Interpreten und rauschender Beifall krönte namentlich den Vortrag dieses Tongedichtes. Die Sätze von Haydn und Hummel hätten wir in etwas objectiverer Fassung gewünscht. Sehr gelungen war auch die Wiedergabe der Variationen von R. Schumann und des Andante-Satzes (Gretchen) aus Liszt's Faust-Symphonie. Die zweite Partie am Pianoforte wurde vom Hrn. Pianisten Jungmann in jeder Hinsicht musterhaft ausgeführt. In Liszt's effectvoller Illustration des Faust-Walzers zeigte der Concertgeber, daß er alle Schwierigkeiten der neueren Clavierschule mit Leichtigkeit überwindet. Bei den Solosätzen bediente sich Hr. Pflughaupt eines Flügels aus dem Pianofortemagazin des Hrn. Graichen in Erfurt.

Nachdem wir dies letzte Concert unserer Wintersaison berührt haben, wenden wir uns schließlich noch zu den Musikaufführungen im Hoftheater. Wagner's Opern: „Lohengrin", „Tannhäuser" und „Rienzi" kamen wiederholt, mehr oder minder gelungen, zur Darstellung. Gegen die namhaften Striche im „Lohengrin" müssen wir indeß, in Uebereinstimmung mit der Weimarer Localkritik, Front machen. Außerdem wurden gegeben: „Der Freischütz", „Faust" von Gounod, „Die Hugenotten", „Der Barbier von Sevilla", „Orpheus" und „Die Verlobung bei der Laterne" von Offenbach. Neu einstudirt wurden: „Gustav III. oder der Maskenball" von Auber (zum ersten Male nach dem Originale), „Die weiße Dame von Boieldieu (eine der schönsten Aufführungen dieser Saison), „Fra Diavolo" von Auber. Ganz neu waren: „Fortunios Lied" von Offenbach, welches Machwerk — es wollten uns beim Anhören deshalb Shakespeare's Worte: „Dampf und laues Wasser ist euer Ebenbild", sowie der Goethe'sche Passus: „Oberleder bringen sie, aber keine Sohlen" keinen Augenblick verlassen — jedoch gründlich Fiasco machte, so daß wir an eine Wiederaufnahme dieser werthlosen Ephemere kaum glauben. Eine andere, allerdings werthvolle Novität waren Rubinstein's „Kinder der Haide", über welche jedoch von anderer Seite eingehend berichtet werden wird. Hier sei nur bemerkt, daß wir nicht glauben, daß diese Oper unserem Repertoire dauernd einverleibt werden kann.

A. W. G.

Kleine Zeitung.

Zeitgemässe Betrachtungen.

Extreme Anschauungen. Es ist eine bekannte Erfahrung, daß die Meisten, die eine Specialität zum Gegenstand ihrer Betrachtungen, ihrer Forschungen machen, öfter einer gewissen Einseitigkeit verfallen. Sie überschätzen leicht ihren Gegenstand, ihr Blick verliert zuletzt die nothwendige Freiheit und Unbefangenheit, und übersieht Mängel, die dem ferner Stehenden sofort entgegentreten. Das schadet Nichts; denn

um Gewinn zu ziehen aus derartigen Leistungen, darf man sich nur klar sein über das Wesen und die Bedeutung solcher Einseitigkeit, der mehr oder weniger Jeder in dem oben beregten Falle verfällt. So ist Thibaut's Schrift „Ueber Reinheit der Tonkunst" enorm einseitig und demungeachtet ein vortreffliches Buch. Auf wissenschaftlichem und literarischem Gebiet ist man auch längst bereits daran gewöhnt, hält dem Monographen einige Uebertreibung zu Gute, streift diese ab und benutzt das wirklich Stichhaltige. Anders auf musikalischem Gebiet. Man ist hier noch zu leidenschaftlich; man ist hier noch zu wenig an eine reichere, mannichfaltigere literarische Thätigkeit, wie sie in unserer Zeit sich zu entwickeln beginnt, gewöhnt; man verlangt sofort einen Abschluß, wo erst eine Vorarbeit gegeben werden sollte. Insbesondere stellen sich derartige Forderungen als sehr unpassend in einer Zeitschrift heraus. In einer Zeitschrift ist verschiedenen Ansichten Raum zu geben, verschiedenen Schattirungen wenigstens, unter Festhaltung bestimmter Hauptgesichtspuncte. Will man nicht zu Zeiten eine Einseitigkeit gewähren lassen, noch dazu, wenn diese von dem Vf. selbst mehr oder weniger zugestanden wird, so muß man auch auf das Gute, Förderliche, was eine solche oftmals enthält, verzichten. Auf diese Weise aber geht jedes Leben, jede Bewegung, jede Frische verloren. Es ist Sache der Redaction, dafür Sorge zu tragen, daß allzu Subjectives durch Anderes, Späteres wieder seine Ausgleichung und Ergänzung findet. Zu meinen, daß eine Redaction jeder Zeit auch womöglich bis ins Einzelnste hinein mit den Ansichten ihrer Mitarbeiter übereinstimmen müsse, ist seltsam und müßte dieselbe in der That zu einem widerspruchsvollen Ungeheuer machen. Auch sollte man glauben, daß in unserer Zeit nicht mehr derartige Erklärungen, derartige Verwahrungen von Seiten der Redactionen fortwährend nothwendig seien, daß man dies getrost dem richtigen Tact der Leser überlassen könne. Eine Redaction endlich kann wol hier und da ein Wort, einen Satz streichen, oder ändern, sie kann aber nicht so sehr in das Fleisch eines Artikels hineinschneiden, um denselben völlig umzugestalten. Und welcher anständige Schriftsteller würde schließlich sich ein solches Verfahren gefallen lassen?

Wir haben bei diesen Betrachtungen, die auf viele Fälle Anwendung finden können, zunächst und speciell die „Schumannia" unseres geschätzten Mitarbeiters DAS, insbesondere dessen neuesten Artikel über Brahms im Sinne, und erhielten Veranlassung dazu durch uns zugekommene Urtheile. Will man es aber auffallend finden, daß wir überhaupt in solcher Weise der Vertretung einer Schule Raum gegeben haben, die ihrem Benehmen gegen uns zufolge dies wahrlich nicht um uns verdient hat, so erwidern wir, daß wir niemals auch nur im Geringsten persönlichen Motiven irgend eine Geltung in unserem Verhalten eingeräumt haben. Schumann selbst steht uns noch eben so hoch, als damals, wo wir zuerst einer Menge von Anfeindungen gegenüber für ihn die Bahn gebrochen haben und Ansichten aussprachen, die damals angefochten, jetzt längst zur allgemeinen Geltung gelangt sind, und es wäre darum eine wenig preiswürdige Treulosigkeit ihm gegenüber, in seiner Zeitschrift seine Schule, persönlicher Rücksichten halber, consequent ignoriren zu wollen. Aus diesem Grunde haben wir auch nicht etwa blos zufällig an uns eingesendetem Manuscript die Aufnahme gewährt, sondern vor Abfassung desselben mit dem Hrn. Vf. Rücksprache genommen, und als derselbe Anfangs z. B. dem Brahms'schen Pianoforteconcert keine besondere Bedeutung vindiciren wollte, demselben unsere Ansicht entgegengehalten, der zufolge wir dem Werke größeres Gewicht beilegten. Nachdem wir Jahre lang der neudeutschen Schule, der ersten und hervorragendsten der Gegenwart, unsere ungetheilten Kräfte gewidmet haben, war es an der Zeit, der zweitbedeutendsten eine ausführlichere Beachtung zu schenken. Das verstehen wir unter jener oben erwähnten Ausgleichung, die eine gewissenhafte Redaction immer im Auge haben muß, unbekümmert darum, ob sie damit augenblicklichen Dank erntet oder nicht.

Fr. Br.

Correspondenz.

Dresden, Anfang April. — **Saisonbericht.** — Die beiden letzten Productionsabende unsres Tonkünstlervereines, mit welchen derselbe seinen Cyclus beschloß, waren nicht minder anregend und bedeutend als die früherbesprochenen. Mozart's Serenade (II. Theil), Beethoven's Quartett (Op. 18, Nr. 2) und Schumann's Es dur-Quintett bildeten gleichsam den Stamm bekannter Werke, an welche sich neue oder zum ersten Mal aufgeführte reiheten. Hierher gehört Raff's A dur-Sonate (Op. 78) für Pianoforte und Violine, vorgetragen von den HH. Rollfuß und Seelmann. Von dem gespendeten Beifall ist ein gut Theil den tüchtigen Künstlern zu vindiciren, welche die Ausführung des schwierigen Werkes unternahmen. Ein Opus 1, Quartett von Jos. Haydn (Nr. 3, D dur), sorgfältigst vorgetragen durch die HH. Hüllweck, Mebesind, Göring und F. A. Kummer, zeigt uns die liebenswürdige Heiterkeit des Meisters, ohne dessen ausgeschriebene Hand. Die vier Instrumente werden noch nicht — das Werk ist im Jahre 1751 componirt — ganz ebenbürtig behandelt; vorgezeichnet aber sind bereits alle Linien, welche der Meister später später so fein und reizend auszuführen verstand. Onslow's Quintett (F dur) für Flöte, Oboe, Clarinette, Waldhorn und Fagott, zu dessen erstmaligem Vortrag sich die HH. Meinel, Baumgärtel, Kötzschke, R. Müller und Stein vereinten, bietet zu neuen Bemerkungen kaum Anlaß. Sehr passend war die dem Werke im Programm zugewiesene Stellung, denn ihm folgte obgenanntes Op. 1 von Haydn und diesem das Quintett von Schumann. Bildung, Gemüth und Geist in dieser Weise vertreten, mußten jedwedem Bedürfniß Genüge leisten. — Drei Quartett-Soiréen, veranstaltet vom Hrn. Concert-M. Lauterbach und den HH. Kammermusikern Hüllweck, Göring und Grützmacher, gehören zu den Glanzpuncten der letzten Hälfte der Saison. Sie brachten Quartette von Jos. Haydn (G dur), Mozart (C dur, A dur), Cherubini (Es dur), Beethoven (C dur, Op. 59, Nr. 3, Cis moll, Op. 131), Franz Schubert (D moll), Dittersdorf (Es dur) und ein Trio von Beethoven (Op. 9) für Violine, Viola und Violoncell. Dittersdorfs Quartett bietet mehr als ein blos historisches Interesse. Form und Inhalt kommen den Werken späterer Meister, wo diese Gattung ihren ausgeprägten Styl erhielt, ziemlich nahe. Obgleich die homophone Schreibweise vorherrscht, so hat es Dittersdorf doch verstanden, durch sinnige, ja zuweilen geistreiche Verwendung seines Gedankenmaterials zu fesseln und zu unterhalten. Anlangend den Vortrag dieser und der übrigen Werke, so konnte es nicht fehlen, daß diesem Quartett-Verein bei der Trefflichkeit der mitwirkenden Herren eine ungewöhnliche Respectabilität zuerkannt wurde, der sich dankbarste Kundgebung anschloß. — Zum Besten der vom hohen Wasser Beschädigten fand am 23. Febr. eine musikalische Matinée statt. Gesangs- und Declamations-Vorträge der Damen Krebs-Michalesi, Jauner-Krall und Janauschek, so wie der HH. Schnorr v. Carolsfeld und Mitterwurzer wechselten mit Quartett- und Solo-Vorträgen, bei welchen Hr. Concert-M. Schubert bekannte Meisterschaft bewährte und das Capellmitglied, Hr. Bruns, Zeugniß seiner Künstlerschaft auf der Posaune ablegte Der materielle Erfolg dieses wohlthätigen Unternehmens war ein sehr günstiger, Hr. Capell-M. Krebs Veranstalter desselben. Zu gleichem Zweck hatte das hiesige Conservatorium einen Zuhörerkreis geladen und demselben recht wackere Leistungen seiner Zöglinge dargeboten. Kurz darauf veranstaltete die königl. Capelle zum Besten der Hinterbliebenen des verstorbenenen Hofopersängers Hr. Hahnemann ein Concert, unterstützt von Frl. Butschek (Recitativ und Arie aus „Don Juan"), den Damen Alvsleben, Baldamus und Weber (Blumenterzett von Curschmann) und Hr. Schnorr v. Carolsfeld (mitwirkend in dem ersten Finale aus „Jessonda"). Hr. Concert-M. Lauterbach spielte Vieuxtemp's Phantasie-Caprice, Hr. Adolf Blaßmann trug Mendelsohn's H moll-Capriccio mit Begleitung des Orchesters vor, und schließlich las Hr. Emil Devrient Jos. Weilen's Gedicht: „Torquato Tasso." Die Vorzüglichkeit der Leistungen in diesem von Hrn. Capell-M. Dr. Rietz arrangirten und geleiteten Concert hervorzuheben, wäre überflüssig. — Das bisher stets Aschermittwoch stattgefundene Concert zum Besten des Unterstützungsfonds für die Wittwen und Waisen der königl. musikalischen Capelle mußte wegen Hohen Todesfalles bis zum 22. März aufgeschoben werden. Es begann mit Schumann's D moll-Symphonie. Beethoven's hierauf folgende Musik zu Goethe's „Egmont" — die verbindenden Worte Mosengeil's von Frau Bayer-Bürk gesprochen — gehörte zu den seltneren Genüssen. Hr. Schnorr v. Carolsfeld sang eine bisher noch unbekannte Concertarie Mozart's, die sich dem Besten, was der Meister schrieb, ebenbürtig anreihet, mit weihevoller Pietät. Spohr's Gesangsscene, vom Hrn. Concert-M. Lauterbach vorgetragen, bestätigte aufs Neue die berechtigte Vorliebe des Künstlers für diesen Meister, dessen Geist, Stimmung und virtuose Richtung ihm als ganz besonders zusagend erscheint. — Die beiden hiesigen Singakademien haben durch Aufführungen mit und ohne Orchester, für engere und weitere Kreise in den Meisterwerken Bach's, Händel's, Haydn's, Mozart's, Mendelsohn's u. A. die erfolgreichen Früchte ihrer Bestrebungen in würdiger Weise dargeboten. Nicht minder hat der hiesige Männergesangverein „Orpheus" unter seinem tüchtigen Dir. Müller ungeschwächten Eifer bewährt und häufig Veranlassung genommen, zahlreiche Zuhörer um sich zu versammeln. — Von auswärtigen Künstlern haben uns nur Alfred Jaell und Ferd. Laub besucht. Sie gaben vereint zwei Soiréen. Die beiden Sonaten für Pianoforte und

Violine von Beethoven (in A dur) und von Schumann (in A moll) boten Gelegenheit, beide Künstler ersten Ranges wetteifernd an Geist, Bravour und allen Erfordernissen vollendeter Production zu bewundern. Leicht geschieht es, daß eben dieser Vollendung wegen specifische Musiker sich in der Behauptung ergehen: es sei dem virtuosen Standpunct zu viel eingeräumt; wie umgekehrt es vorkommt, daß da, wo Alles in rechtschaffenster und peinlichster Treue zum Vortrag gelangt, die höhere künstlerische Freiheit vermißt werden will. Ersteren Vorwurf haben beide Künstler nicht auf sich geladen. Die individuelle Freiheit, verbunden mit so tüchtig künstlerischer Durchbildung, berechtigt zu einer Auffassung, an welche der Maßstab früherer Aufführungen dieser Werke durch Andere nicht anzulegen ist. Dasselbe gilt von Mendelssohn's C moll-Trio, an dem sich Herr Kammermusikus Grützmacher ausgezeichnet betheiligte. Hr. Laub wählte zu seinen Solovorträgen: Bach's Gavotte (C moll) und Präludium (E dur), Beethoven's Romanze (G dur), eine Caprice von Paganini, Mendelssohn's Violinconcert (mit Clavierbegleitung), Vieuxtemp's Rêverie, Ernst's Otello-Phantasie und eine ungemein schwierige Polonaise eigner Composition. — Unsere Oper war durch Krankheit und Unwohlsein hervorragender Mitglieder — Frau Bürde-Ney, die HH. Schnorr v. Carolsfeld und Rudolph — außerordentlich gehemmt, so daß nur zum Schluß der Saison (14. März) und unter mannichfachen Anstrengungen die Aufführung von Richard Wagner's „Fliegendem Holländer" stattfinden konnte. Lange Jahre hatte dieses jugendlich schöne Werk Wagner's geruht. Von den Gegnern Wagner'scher Reform wurde sein Wiedererscheinen zu gerechter Anerkennung geschickt benutzt, da hier die später consequent durchgeführte Opernreform nur erst sporadisch auftritt und weniger „gefährlich" scheint. Die bedeutendste Partie ist die des Holländers. Sie war in Hrn. Mitterwurzer's Händen, der dieselbe mit ihren immensen Anforderungen an Sangeskunst und Darstellungsvermögen in anerkennenswerthester Weise darstellte. Die nächstbedeutende Rolle ist die Sentas. Sie war anfangs Frau Bürde-Ney zugetheilt, wurde aber bei andauernder Krankheit derselben Frau Jauner-Krall übertragen. Mit Eifer und Liebe unterzog sich dieselbe der ihr in mehr als einer Hinsicht nicht ganz zusagenden Partie und leistete darin ebendas Mögliche. Wo tiefere Charakteristik, träumerisches Versunkensein erforderlich waren, dämonische Einwirkungen dargestellt werden sollten, da blieb sie hinter ihrer Aufgabe zurück und vermittelte die Idee nicht genug nach der Wahrscheinlichkeit oder Wahrheit hin. Hrn. Freny gelang die Darstellung des Daland ungewöhnlich gut und der Steuermann (Hr. Rudolph) war recht an seinem Platze. Die Aufführung, bei welcher dem Orchester (unter Rietz) ein ganz besonderes Lob gebührt, war eine vorzügliche und würdige, auch von Seiten des Publicums bei jeder stattgefundenen Wiederholung als eine solche aufgenommen.

Frankfurt a. M. — Oper. — Fast dürfte Ihre Zeitung jetzt das einzige Organ sein, welches über die Existenz eines Frankfurter Theaters überhaupt noch ein Lebenszeichen giebt. Die Frage zu beantworten, weshalb eigentlich die hiesige Direction sich mit der Presse dermaßen überworfen hat, daß dieselbe — ein paar Localblätter abgerechnet — bereits seit Monden fortfährt, deren Darstellungen todt zu schweigen und selbst die üblichen Annoncen nicht mehr zu geben, gehört nicht hierher. Jedenfalls sollte man, wie das leider so oft geschieht, nicht das Kind mit dem Bade ausschütten, und die hiesige Direction (welcher zu schmeicheln wir in der That am wenigsten Ursache haben) nicht in Bausch und Bogen verdammen, wenn sie mit der Presse gebrochen hat. Bedenkt man, daß die Presse um so freier urtheilen kann, wenn sie unabhängig ist, so steht ein Institut immer noch ehrenwerth da, wenn es von dieser Abhängigkeit keinen Vortheil ziehen will. Mag eine spitzfindige Dialektik auch noch so viel Worte machen, so dreht sich doch Alles wieder um diesen einen Punct. — Der Märzen-Idus feierte die 200ste Vorstellung des „Freischütz", besonders merkwürdig durch unseres Hassel's Kilian, den dieser allbeliebte Komiker bereits vor 40 Jahren auf unseren Bretern spielte. Rauschender Empfang konnte ihm bei dieser Gelegenheit nicht fehlen. Die Komiker Butterweck und Grobecker gastirten in Lustspielen und musikalischen Zauberpossen mit verdientem Beifall. Sängerinnen, die seit dem 1. Januar mit mehr oder weniger Glück hier gastirten, waren die Damen Bauer, Carina, Hatz, Roll-Meyerhöfer, Hebbé, Kristinus und Michaeli, deren vortreffliche Schulbildung an eine Buona Segla oder Cannabich erinnert, und über alle anfänglichen Vorurtheile den Sieg davon trug. Hr. Ditt von Darmstadt gab den Cyniker Osmin mit großem Beifall. Unser Personal ist bisher unverändert geblieben, und so steht auch unser Repertoire — das „variatio delectat" im Auge haltend, fest auf den Werken von Mozart und Rossini, Meyerbeer und Lortzing, Richard Wagner und Méhul, Weber und Verdi, Marschner und Flotow, Spohr und — Offenbach! —

Pest, 25. April. — Concertbericht. — Unsere Concertsaison beschränkte sich fast nur auf Einheimisches. Bemerkenswerth bleibt sie jedoch immerhin, da seit 20 Jahren außer den „sieben Worte des Erlösers" und „Christus am Oelberge" hier kein Oratorium aufgeführt wurde, während in diesem Jahre Mendelssohn's „Paulus" (wie schon in Nr. 19. berichtet ward) zur ersten Aufführung im Nationaltheater gelangte. Das Publicum hat sowohl hier wie bei den drei diesjährigen philharmonischen Concerten seinen Sinn für classische Aufführungen an den Tag gelegt. Unter den mitwirkenden Solisten entsprachen am meisten Frl. Hofbauer, sowie der, als Bassist am Nationaltheater seit Jahren verdienstvoll wirkende Hr. Köszegky; unser Heldentenor Ellinger (Paulus) zeigte weniger Ernst in der Interpretation seiner Partie, was bei so schönen Stimmmittel um so bedauerlicher ist. — Im letzten philharmonischen Concerte hörten wir die Ouverturen zur „schönen Melusine" und Cherubini's „Abenceragen" mit der Wiederholung von Beethovens D dur-Symphonie und Bach's Toccata. Ferner sei der Aufführungen von Lortzing's „Czaar und Zimmermann" und der „Waffenschmied von Worms" im deutschen Theater gedacht. Erkel's komische Oper „Sarolta" kommt noch im Monat Mai zur ersten Aufführung; die daraus unlängst gehörte Nummer, wie des Componisten frühere dramatische Schöpfungen berechtigen zu schönen Hoffnungen für das noch wenig bebaute Feld unserer Nationaloper. Möchte doch Erkel's neue Arbeit auch unsere übrigen heimischen Componisten, Mossonyi (Brand), Franz Doppler, Karl Huber und Thern, zu neuer Thätigkeit anfeuern. — Ritter von Adelburg's Messe mit Fr. Bräuer's Graduale und Offertorium kam am ersten Osterfeiertage, unter Bräuer's Direction, bereits zur zweiten Aufführung. Es würde uns zu weit führen, wenn wir hier auf die einzelnen Schönheiten des Werkes näher eingehen wollten; es enthält in allen Theilen, namentlich im Kyrie, in dem Chorensemble und Solopartien des Gloria, und im schwungvollen Credo, so wie in der großen Schlußfuge Vieles, was in dem uns gegönnten Raume kaum annähernd geschildert werden könnte. Deshalb genüge die Bemerkung, daß wir in dem Componisten dieser Messe eine Kunsterscheinung zu erblicken glauben, welche mit einem erfreulichen Reichthum von Phantasie auch die Unverfälschtheit der Inspiration und das entsprechende Maß des Wissens und praktischen Könnens verbindet. Von demselben Componisten wird in kurzer Zeit eine ungarische Oper „Zrinyi" vollendet sein, in welchem dramatischen Stoffe der originelle und bis jetzt wenig cultivirte Typus der orientalischen Musik in treffendster Weise angewendet erscheinen wird.

Delitzsch, 22. April. — Engel's Winfried. — Am Grünen Donnerstage fand in der hiesigen Gottesackerkirche die Aufführung des Oratoriums „Winfried oder die heilige Eiche zu Geismar", Dichtung von Osterwald, Musik von Engel, in würdiger Weise statt. Zu den vielen Hindernissen, mit denen in kleinen Städten große Musikaufführungen zu kämpfen haben, kam hier noch die Unlust der Sänger, die dem Winfried anfangs Nichts abgewinnen konnten und das übrige Publicum in nachtheiliger Weise dagegen einnahmen. Selbst das hiesige Orchester ging mit dem größten Widerwillen daran, der aber im Verlauf der Proben mehr und mehr schwand. Da die Aufführung nur mit einheimischen Kräften bewirkt werden sollte, so mußte, um das schwache Orchester zu verstärken, eine zweckdienliche Orgelbegleitung arrangirt werden, wozu der gut gearbeitete Clavierauszug den besten Anhalt bot. Zwei Proben in der Kirche reichten hin, das erforderliche Ensemble zwischen Orchester, Orgel und Sänger herzustellen. Da überhaupt bei Kirchenaufführungen eine zweckmäßige Verwendung der Orgel stets die schönste Wirkung hervorbringt, so sollen kleinere Orte den Vortheil der Orgelbegleitung als Orchesterverstärkung umsoweniger aus den Augen verlieren. Nach dem Zeugniß Aller gelang die Aufführung vortrefflich. Da in diesen Blättern schon wiederholt dieses Werk besprochen wurde, verzichte ich hier auf eine Analyse und füge nur noch den Wunsch bei: daß das Oratorium noch recht viele Freunde, und der Tonsetzer weitere anfeuernde Erfolge seiner musikalischen Thätigkeit finden möge. Als Einleitung zum Winfried führte der Unterzeichnete einen Passionsgesang von sich, für Chor und vier Solostimmen, mit Begleitung des Streichquartetts und der Orgel auf.

Albin Thierbach, Cantor.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Die Nachricht mehrerer Blätter, daß Richard Wagner im nächsten Herbst nach Sachsen zurück-

kehren und seinen Aufenthalt wieder in Dresden nehmen würde, scheint sich zu bestätigen.

Bei der letzten Aufführung des „Tannhäuser" in Berlin gastirten nicht weniger als drei Sänger: Frl. Mik als Elisabeth gefiel sehr; man rühmt ihre schönen Mittel, die Innigkeit und Anmuth ihres Vortrags, das ächt Weibliche und Graziöse ihres Spiels. Weniger sprachen Hr. Robinson als Wolfram und Hr. Ferenczy als Tannhäuser an.

Auch bei der Leipziger Oper findet jetzt ein förmliches „Gesammt-Gastspiel" statt. Der Tenorist Weidemann vom Carlsruher Hoftheater gastirte als „Tannhäuser", Eleazar („Jüdin") und Max („Freischütz"); Frl. Martin vom Kärnthnerthor-Theater in Wien sang die Agathe; Hr. Robicek vom Lemberger Theater den Cardinal in der „Jüdin". Besonders hat Hr. Weidemann gefallen; er soll bereits engagirt sein. Man spricht überhaupt von beabsichtigtem starken Personalwechsel an der Leipziger Oper, womit diese zahlreichen Gastspiele in Verbindung stehen.

Musikfeste, Aufführungen. Unsere Notiz in voriger Nummer über die Aufführungen der Liebig'schen Capelle in Berlin bedarf einer Berichtigung. Wir erfahren aus zuverlässiger Quelle, daß in den Liebig'schen Concerten seit Jahren keine Note von Berlioz gespielt worden sei, mit alleiniger Ausnahme der Weber'schen „Aufforderung zum Tanz", instrumentirt von Berlioz. Die Cellini-Ouverture hat K. M. Liebig nur einmal im Januar 1858 auf seinem Programm gehabt, kurz nachdem sie, von Hrn. v. Bülow einstudirt, in dessen erstem Orchester-Concert zur Aufführung gebracht worden war. — Unsere frühere „Quelle" waren die Programme der Liebig'schen Concerte, wie sie das Schlesinger'sche „Echo" allwöchentlich veröffentlicht. Es scheint aber, daß dieses „Echo" ausnahmsweise nicht den Originalton wiedergiebt, weshalb auswärtige Leser die Symptome dieses akustischen Phänomens nur mit Vorsicht aufzunehmen haben dürften. —

Literarische Novitäten. Von Maria Heinrich Schmidt's kritisch-didaktischen Abhandlungen über „Gesang und Oper" ist das dritte Heft ausgegeben worden. (Magdeburg, Heinrichshofen.) Wir kommen darauf zurück, da es die Opernfrage speciell berührt.

Artistische Notiz. Der berühmte Pariser Bildhauer Dantan hat eine Marmorbüste Rossini's vollendet und ausgestellt, die allgemein als Meisterwerk gepriesen wird.

Auszeichnungen, Beförderungen. Ferd. Hiller ist von der Singakademie in Wien zum Ehrenmitglied ernannt worden.

Heinrich Reiß hat für die Herausgabe des „Missale Romanum" mit Miniaturen und Initialen aus dem Mittelalter, vom Großherzog von Baden einen werthvollen Brillantring erhalten.

Todesfälle. In München starb am 25. April der pensionirte Hofcapellsänger Vecchi, früher ein hervorragendes Mieglied der italienischen Oper daselbst.

Journalschau.

Die „Deutsche Musikzeitung" greift in zwei ihrer neuesten Nummern zwei Aufsätze unserer „Anregungen" auf und begleitet dieselben mit Bemerkungen, welche das in unserem Blatte Gesagte berichtigen sollen. Der eine dieser Aufsätze: „Brod", wurde von uns der Schrift: „Die Mission der Kunst" von Louise Otto entnommen und im vorigen Jahrgang der „Anregungen" zum Wiederabdruck gebracht. Der zweite ist Originalartikel unter der Ueberschrift: „Die Schiller-Goethe-Philogie."

Es würde uns zu weit führen, auf die Controverse selbst näher einzugehen. Wenn wir dieselbe hier zur Sprache bringen, so geschieht es lediglich einer von dem gegnerischen Blatte hinzugefügten Schlußbemerkung wegen. Nur mit zwei Worten sei der Ideengang angedeutet, um den Leser zu orientiren und die Verschiedenheit der Anschauungsweise zu charakterisiren.

Louise Otto beklagt die Verhältnisse, die so oft geistig Befähigte in allen Künsten statt des Besseren, was sie leisten könnten, um der Existenz willen zwingen, sich gewöhnlichen Lohnarbeiten hinzugeben. Die Musikzeitung meint dagegen, daß äußerer Mangel zu Zeiten nicht schaden könne, daß der Tüchtige trotz aller Lohnarbeiten sich nicht abhalten lassen werde, das Höhere im Auge zu behalten u. s. w. Jenes ist die moderne Anschauungsweise, aus der alle Sammlungen zu Unterstützungszwecken, der Schiller-Verein, die Neigung zur Errichtung von Denkmalen entsprungen sind; dies die überlebte, die sich um Außendinge gar nicht kümmerte, und die besten Künstler dem kläglichsten Mangel Preis gab. Unserer Ansicht nach sind beide Auffassungen einseitig, sind beide als Extreme zu bezeichnen: die moderne ist der Rückschlag gegen die ältere; um die frühere zu corrigiren, mußte die moderne erst in das andere Extrem umschlagen, und als die in der Mitte liegende Wahrheit stellt sich schließlich heraus, daß geordnetere Zustände nothwendig sind, um dem Künstler auch bei höherem Streben eine bescheidene, aber doch einigermaßen gesicherte und anständige Existenz möglich zu machen.

Der zweite Artikel unserer Monatsschrift beklagt den Umstand, daß unsere deutschen Classiker fast bereits, wie die der Alten, dem unmittelbaren Kunstgenuß durch eine Unmasse gelehrter Commentare entrückt zu werden Gefahr laufen. Die Musikzeitung meint dagegen, daß das Alles gar nicht schade. Hier wie oben stellt sie somit eine Einseitigkeit der anderen gegenüber, und die Wahrheit dürfte auch hier, ganz wie im obigen Falle, in der Mitte liegen. Dabei hatte jedoch unser Mitarbeiter die Vermuthung ausgesprochen, daß man vielleicht Goethe und Schiller nur commentire, um dieselben in die geheiligten Kreise der Gelehrsamkeit zu ziehen, beide Dichter dadurch dieser gewissermaßen ebenbürtig zu machen wünsche (natürlich dies blos nach der Meinung der gelehrten Herren), da bekanntlich früher, und zum Theil noch jetzt, die Kunst von dieser Seite mit sehr mißgünstigen Blicken betrachtet wurde. Vielleicht auch sei es oftmals nur geschehen, um unter dem Deckmantel unbegrenzter Pietät für unsere Classiker die neuere fortwirkende Kunst verdächtigen, verkleinern, herabsetzen zu können. Die Musikzeitung ist nun sofort bereit, diese Vermuthungen zu der Verdächtigung zu benutzen, daß man von unserer Seite die Schiller-Goethe-Philologie nur table, um sie zu beseitigen, „um desto fingerzeigender und gründlicher und kritisch analysirender und austifelnder der ganzen Wagner-Literatur sich hingeben zu können."

Hierauf ist Folgendes zu erwidern:

1) Es muß als eine durchaus unzulässige Verfahrungsweise bezeichnet werden, jede Aeußerung eines Einzelnen, jede individuelle Ansicht stets der Gesammtheit aufzubürden, stets sofort zum Princip der Schule zu machen, trotz aller Gegenerklärungen. Es war dies aber stets die Politik der Gegner, weil sie auf diese Weise leichteres Spiel zu haben glaubten. Für jeden etwaigen Mißgriff, der begangen wurde, sollten sofort wir Alle verantwortlich sein, mochten wir auch denselben desavouiren oder nicht. Im vorliegenden Falle ist dies um so schlagender, als der Vf. des Artikels einer der Vertreter der literarischen Seite der „Anregungen" war, und mit der Tonkunst und den Parteiungen auf dem Gebiete derselben gar nichts zu schaffen hatte.

Es ist 2) ein großer Unterschied, ob Kunstwerke längst in das Verständniß der Nation übergegangen und zum Gemeingut derselben geworden sind, oder ob dieselben noch einer Vermittelung zu diesem Zwecke bedürfen; ob bald ein Jahrhundert darüber hingegangen ist, oder ob ihre Entstehung erst in die letzten Jahre fällt. In diesem Sinne dürfte die Wagner-Liszt-Literatur denn doch bei weitem mehr einem augenblicklichen Bedürfniß entgegenkommen, als die Schiller-Goethe-Philologie.

Es ist endlich 3) auch übersehen, daß es ein ganz Anderes ist, ob man die Totalität des Kunstwerkes dem künstlerischen Verständniß näher zu bringen sucht, oder ob man dasselbe zum Gegenstand kritischer Sylbenstecherei macht, die mit der Kunst Wenig oder Nichts zu schaffen hat.

Der gegnerischen Schlußanwendung fehlt darum alles Zutreffende; nur die Luft erschüttert wurde mit den vielen Worten, weiter Nichts gewonnen.

Entgegnung.

In Nr. 20 Ihrer geschätzten Zeitung lese ich mit Erstaunen unter Berlin, wie ein Anonymus behauptet, ich sei in meiner Kritik der Oper „Aktäa" (Nr. 17 d. Bl.) insoweit im Irrthum, als das Urtheil unserer Capellmeister, in Betreff der Annahme dieser schwachen Oper, vorher eingeholt worden sei. Ich muß dies auch jetzt noch bestreiten. Diese Oper war von der Generalintendantur längst zur Aufführung angenommen, ehe unsere Capellmeister nur wußten, daß eine Oper „Aktäa" von Jean Bott existire. Sie konnten und wollten aber mit ihrem kunstverständigen Urtheil später, da sie die Oper kennen lernten, gegen die Annahme nicht protestiren, da keine bessere Operncomposition von einem jüngeren Componisten als eingesandt vorlag. — In Betreff der Beifälligkeit, welche die Oper bei ihrem zweimaligen Vorführen gefunden, wolle man meine betreffenden Kritiken in Nr. 17 und 19 nachlesen. Der Beifall galt entschieden nur der trefflichen Ausführung der höchst undankbar geschriebenen Hauptpartien.

Berlin, im Mai. Th. Rode.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 30. Mai 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 5⅓ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Treutwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 22.
Sechsundfunfzigster Band.

H. Westermann & Comp. in New York.
J. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Pariser Musikzustände. Von C. Schelle. II. — Recensionen: W. Stade, 65. Psalm. Hans von Bülow, Cadenzen zu Beethoven's G dur-Concert. — Aus Wien. II. — Ideen und Themata. — Kleine Zeitung: Zeitgemäße Betrachtungen; Correspondenz (Dresden, Merseburg, Eßlingen); Tagesgeschichte; Ereignisse und Erzeugnisse. — Kritischer Anzeiger. — Literarische Anzeigen.

Pariser Musikzustände während der Saison von 1861—62.

Von

C. Schelle.

II.

Theater.

Die Italiener vertreten unter den hiesigen Theatern recht eigentlich die vornehme Gesellschaft; sie verhalten sich zu der Großen Oper wie das Faubourg St. Germain zu den Champs Elysées, oder mit anderen Worten, wie der herabgekommene Adel von sechszehn Ahnen zu den reichen Rentiers und der Börsenaristokratie. Der Ausdruck herabgekommen bezeichnet in der That am treffendsten die Zustände dieser Bühne, welche noch vor wenigen Jahrzehnten, zur Zeit der Rubini, Tamburini, Lablache, der Malibran und Persiani die höchsten Triumphe der italienischen Gesangskunst feierte. Aus allen Lebensäußerungen der zeitweiligen Gesellschaft, aus dem Material der Stimmen sowol, wie aus der Schule des Gesanges, aus dem schluderigen Orchester, dem Ensemble, welches man am richtigsten mit Auseinanderwirken übersetzt, ja selbst aus den äußeren Mitteln der Scene tritt mit widrig markirten Zügen das Bild eines entsetzlichen Verfalls hervor. Die wenigen Kräfte, welche sich in Stimmen und Kunst als Ausnahmen von der Regel zeigen, heben den Gegensatz von Jetzt und Sonst nur um so schneidender hervor. Es muß wahrlich um den Gesang schlecht bestellt sein, wenn eine Penco und ein Delle Sedie als Phänomene gepriesen werden. Eine der wohlthuendsten Erscheinungen ist Frl. Trebelli, welche wenigstens so viel Geschmack zeigt, sich von der Gefühlsheuchelei mittels eines fortwährenden Vibrato frei zu halten und anspruchslos ihre schönen unverdorbenen Stimmmittel wirken läßt. — Das Repertoir liefern natürlich Verdi und Donizetti fast ausschließlich, deren Opern übrigens noch am leidlichsten aufgeführt werden. Außer diesen erscheinen zu Zeiten — und wahrscheinlich zum Leidwesen Rossini's — auch der „Barbier von Sevilla" und „Semiramis", noch seltener „Norma" oder die „Nachtwandlerin" von Bellini, und Tamberlick brachte bei seiner Anwesenheit in Paris unter manchen alten Neuigkeiten auch den fast verschollenen „Otello" wieder auf die Bühne. Kraft eines traditionellen Gebrauchs muß sich sogar „Don Juan", wohlgemerkt als dreiactige Oper, dem Passionsgange durch mehrere Aufführungen in jeder Saison unterwerfen. Die Inscenesetzung dieser Oper liefert kostbare Proben von der Weisheit und dem ästhetischen Scharfblicke, welchen die italienische Regie jetzt darlegt. Ich führe nur ein Beispiel an. In dem Finale des ersten Actes, der bekannten Tanzscene, hat man den Walzer gestrichen und die vorschriftsmäßigen drei Orchester in zwei zusammengezogen. Don Juan und Zerline, statt mit einander zu tanzen, sitzen vornehm in rothen Sesseln; um sie gruppiren sich Cavaliere und Bauern, einem Tänzer und einer Tänzerin zuschauend, welche im Ballettricot das Menuett Solo aufführen. Warum aber spielt man den Contretanz, da er nicht getanzt wird? — Ich kann mir den Grund nur dadurch erklären, daß besagter Tanz den vornehmen Ton für sich hat, gegen welchen die Italiener sich nie eine Verletzung zu Schulden kommen lassen. Deshalb vielleicht gelingt auch die Verführungsscene hier besser, als die übrigen Theile der Oper. — Indessen, wie selbst der Straßenschlamm seine nutzbaren Bestandtheile enthält, so zeigt auch diese über alle Maßen jämmerliche Aufführung einige Momente, welche den ersten deutschen Hofbühnen zur Beherzigung vorgehalten zu werden verdienen. So speist in der Tafelscene des letzten Finales Don Juan nicht allein, wie in Deutschland Brauch ist, sondern in lustiger Gesellschaft hübscher leichtfertiger Dämchen. Diese kleine Zugabe verleiht der Tafelmusik eine ungezwungene Stellung, macht die Scherze des Don Juan mit Leporello erklärlich und hebt endlich den tragischen Ernst des steinernen Gastes mächtiger hervor. Ebenso werden hoffentlich die Verehrer dieser Oper billigen, daß man am Schlusse des letzten Actes das unglückliche Höllenbild des feurigen Wallfischrachens, überhaupt die ganze widerwärtige Teufelei einer Executionsscene vermeidet, womit der Vandalismus mancher deutscher Hoftheaterdirectionen das Meisterwerk Mozart's gründlich zu parodiren beflissen ist; Don Juan ver-

sinkt hier einfach unter dem Gesange der unsichtbaren Geister, ganz wie es die Originalpartitur vorschreibt.

Ungeachtet ihres dissonirenden Charakters übt die italienische Oper dennoch eine ähnliche Anziehungskraft auf einen gewissen Theil des Publicums aus, wie der Titel eines ruinirten Grafen auf die Phantasie einer reichen Rentierstochter. „Wenn man Musik hören will, gehe man zu den Italienern" — ist eine stehende Redensart, welche den Mann von Geschmack und von Stande bezeichnet. Bei so löblicher Genügsamkeit ihrer Verehrer befinden sich die Italiener wohl; sie hüten sich weislich, ihren verfallenen Tempel zu restauriren, da sich die Ruinen so verwerthen. —

Der Geist, welcher uns aus der komischen Oper und aus dem lyrischen Theater entgegenweht, beweist, daß wir uns hier auf populärem Boden befinden. Statt der monotonen Wiederholung von vier bis fünf, meist abgehörten Nummern an der Großen Oper, empfängt uns hier ein verhältnißmäßig mannichfaltiges und lebendiges Repertoir, welches munter eine hundertjährige Periode durchspringt und mit der Laune des Pulicinells die entlegensten Namen zusammenwirft, heute hier Boieldieu neben Theodor Ritter oder Reyer, morgen dort Gretry neben Grisar stellt. Natürlich; die Große Oper kann nur drei Mal wöchentlich dem Publicum eine musikalische Audienz geben, diese Theater spielen hingegen täglich; für sie ist der Wechsel ebenso geboten, als er für jene eine Verletzung der hergebrachten Etikette wäre.

Die komische Oper trägt allerdings den Titel eines Hoftheaters wie die Große Oper, indessen hat die Gunst der Verhältnisse sie vor der lähmenden Pracht der sogenannten Paradevorstellungen glücklich bewahrt. Aus dem eigendsten Wesen des französischen Nationalgeistes emporgewachsen, dessen getreues Abbild die von ihr vertretene Gattung giebt, ist die komische Oper der Stolz des Pariser von ächtem Schrot und Korn; denn nur hier empfängt er die Eindrücke, welche er von der Musik verlangt. Man geht in die Große Oper, um sich, seine Manschetten und Juwelen zu zeigen und beiläufig eine beliebte Sängerin zu hören; die komische Oper besucht man, um sich zu amusiren und erreicht meist seinen Zweck.

Dank ihrem nationalen Gepräge, hat diese Gattung der dramatischen Composition dem mächtigen Einflusse der Mode Widerstand geleistet. Dieselbe Form, in welche einst vor hundert Jahren der Vater der komischen Oper, Dauvergne, seine „Troqueurs" goß, findet sich unversehrt noch heutigen Tages bei Auber, Adam und Grisar vor; ja selbst der Styl ist in seinem Wesen derselbe geblieben, nur daß die Färbung des Ausdrucks, die Instrumentirung, mit einem Worte der musikalische Firniß an Glanz und Effect gewonnen hat. Die Routine tritt freilich auch hier als mächtig gebietendes Gesetz auf, dem sich Componist und Dichter beugen müssen; allein weil die Routine mit der Natur, d. h. mit der eigenthümlichen Gefühlsweise des französischen Volkscharakters zusammenfällt, so hat sie nicht das Hemmende, wie in der Gattung des höheren dramatischen Styls. Werden einst die von ihr gezogenen Schranken durchbrochen, dann tritt auch die Auflösung dieser Gattung und zugleich des schlechthin französischen Styls ein; dann aber wird auch die schöpferische Kraft des Volkes gänzlich versiegen, wie es manche Versuche zur Genüge bewiesen haben.

Das Repertoir der komischen Oper ist gesetzlicher Weise keineswegs auf das Genre des Komischen einseitig beschränkt, wie der Titel anzudeuten scheint, sondern es fallen in ihr Bereich überhaupt alle Opern, welche den gesprochenen Dialog in sich aufnehmen; — mit einem Worte, diese Bühne vertritt das eigentliche Singspiel in seiner weitesten Ausdehnung. Der „Freischütz" und „Fidelio", in ihrer ursprünglichen Form französisch übertragen, würden dem Repertoir der komischen Oper zufallen, wiewol sie nichts weniger als komisch sind. So wurde der „Joseph" von Méhul ursprünglich für sie geschrieben und der Pardon de Ploërmel von Meyerbeer, welcher doch weder komisch noch tragisch, noch tragikomisch ist, gehört ebenfalls seiner Factur nach hierher. Seitdem jedoch das lyrische Theater besteht, hat sich die komische Oper mehr auf das leichtere Genre beschränkt und manche der ernsteren Partituren, wie den „Joseph" und „Richard Löwenherz" von Gretry, jenem ihren Rivalen überlassen.

Das französische Singspiel verlangt eine populäre und leicht strömende Melodik, faßliche Formen und elegante Instrumentirung, eine fein angelegte Intrigue und schlagenden Dialog. Vor Allem aber dürfen Couplets, als die höchsten Leckerbissen für die Pariser Musikgourmands nicht fehlen. Was das beliebte Backwerk, die Brioche, für den französischen Magen, das ist das Couplet für das französische Herz. Die Brioche macht selbst eine mißrathene bürgerliche Mahlzeit gut; ebenso halten etliche glückliche Couplets eine im übrigen langweilige Oper — wenigstens auf kurze Zeit — über Wasser. Wird nicht noch jetzt die schwerfällige „Königin von Saba" fast einzig durch den im Coupletstyl gehaltenen kleinen Wechselchor der Jüdinnen und Sabäerinnen von Vorstellung zu Vorstellung geschleppt, so wenig er auch zum Ort und zur Zeit der Handlung paßt?

Eine derartige Bedeutung und Stellung des volksthümlichen Liedes macht die für Paris seltsame Erscheinung erklärlich, daß die besseren Werke dieser Gattung schwer veralten. So manche ältere und, man sollte meinen, längst abgenutzte Werke wie „Die weiße Dame" oder „Rothkäppchen" von Boieldieu, „Fra Diavolo" von Auber, üben noch heutigen Tages eine große Anziehungskraft aus. Noch mehr; die Direction hatte neulich den kühnen Einfall gehabt, die neue Oper „Lalla Rookh" von Félicien David neben „Rose und Colas" von Monsigny, d. h. das Neueste mit dem Aeltesten ihres Repertoires zusammenzustellen und der Erfolg bewies, daß die alte hundertjährige Rose den Vergleich mit der jungen Hinduprinzessin nicht zu scheuen brauchte. Die Direction könnte ohne Bangen die Partitur der „Troqueurs" aus dem Archiv ziehen. So sehr auch die Farben verblichen sein mögen, die Liedweisen bleiben stets jung und reizen vielleicht um so mehr, als ihre altmodisch-einfache, dem primitiven Volksliede sich nähernde Fassung einen pikanten Gegensatz zu dem raffinirten Tanzstyl der modernen Couplets bildet, von dem man schon übersättigt ist.

Die bekannten Größen Boieldieu, Auber, Halévy, Donizetti, Ad. Adam und Herold kehrten auch in dieser Saison als die eigentlichen Pfeiler der Bühne auf dem Repertoir wieder. Um sie gruppirt sich eine Unzahl von Tagescomponisten, welche gleich Sternschnuppen aus dem Dunkel des Himmels auf einige Secunden hervorschießen, um darin spurlos wieder zu verschwinden; Leute, deren Namen man heute liest und morgen wieder vergessen hat, deren Werke man ein Mal hört und das zweite Mal eher vermeidet als sucht. Eine gewisse Stellung haben sich errungen Ambroise Thomas durch seinen „Caid" und seine „double échelle"; Gauthier, dessen „maitre Pathelin" noch am häufigsten als beliebte Vorspiele von einem Act sich zeigen. Auch die Namen Jules Cohen, Reyer, Nicolo, Th. Ritter liest man von Zeit zu Zeit auf dem Programme. Nur zwei unter den Jüngern haben sich

das Recht zu einer höheren Theilnahme erworben, Grisar und F. David, deren Erster bereits eine beliebte Persönlichkeit auf diesen Brettern ist, der Letztere dagegen einen europäischen Ruf zu seinem Debut mitbringt. Die Ankündigung der Oper „Lalla Rookh" hatte begreiflicher Weise die Neugierde des Publicums nicht wenig rege gemacht. Von Seiten der Freunde David's waren überdies bedeutende Schritte gethan, um die Sympathien des Publicums ihm zuzuwenden. So hatte z. B. ein, übrigens mit den Haaren herbeigezogenes Pamphlet gegen Fétis unter dem Titel „fausses notes" es sich angelegen sein lassen, den musikalischen Vertreter des Saint-Simonismus mit der Aureole des Märtyrerthums geschmückt dem Mitleid des Publicums zu empfehlen. In verschiedenen Journalen erschienen zu passender Zeit vorläufige Erklärungen des Textes, nebst gelehrten Bemerkungen über die Orthographie und Aussprache des Namens Rookh. Und geschah es etwa aus reinem Kunstinteresse, daß die Direction dieser Oper das alte Singspiel von Monsigny voranstellte, und daß sie die Hauptrolle der Rose den allerungeschicktesten Händen übergab? — Mit einem Worte: von allen Seiten wurde Herrn David vorgearbeitet und wenn der Erfolg seinen Erwartungen auch dieses Mal nicht entsprach, so mag er die Schuld nur dem zweifelhaften Werthe seiner Schöpfung, am allerwenigsten aber der Ausführung derselben zumessen, welche durchgehends von der größten Sorgfalt zeugte. Ich will damit nicht sagen, daß die Oper durchgefallen sei; im Gegentheil, Herr David hat einen succès d'estime im besten Sinne des Wortes errungen. Aber ein solcher Erfolg, der vielleicht Hrn. Th. Ritter oder Jules Cohen einen Lorbeerkranz einbringt, ist für den Schöpfer der „Wüste" im Grunde nur ein anständiges Zeugniß seines Unvermögens auf diesem Gebiete, und leider bestätigt die Musik, daß dieses Zeugniß mit der größten Nachsicht vom Publicum ausgestellt wurde.

(Schluß folgt.)

Kirchenmusik.

Für Männerstimmen mit Orchester.

W. Stade, Hymnus nach dem 65. Psalm für Männergesang, Soli, Chor und Orchester. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Partitur Pr. 3 Thlr. Clavierauszug (ohne Preisangabe). Ebendas.

Das Werk ist schon vor längerer Zeit erschienen, aber weder in diesem Blatte noch sonstwo besprochen worden. Ob durch Schuld der Verlagshandlung oder der Recensenten, bleibe dahingestellt. Jedenfalls ist es ein Unrecht, ein Werk wie das vorliegende so unbeachtet zu lassen, das vor vielen anderen genannt zu werden verdiente. Die Literatur des Männergesangs hat unendlich Vieles in der Gattung zu Tage gefördert, das jedenfalls besser ungedruckt geblieben wäre. Denn wo der eigentliche musikalische Nerv mangelt, wo nur trockene Arbeit nach der Schablone gegeben wird, wie von sehr Vielen, die keinen Beruf zu componiren haben, da kann von einer Bereicherung der Literatur keine Rede sein.

Aufgeführt wurde der Hymnus von Stade so viel ich weiß an mehreren Orten und jedesmal mit dem günstigsten Erfolge. Es ist ein Werk aus einem Guß, das nicht nur von einer poetischen Begabung des Componisten das gültigste Zeugniß ablegt, sondern auch namentlich in technischer Hinsicht, was die Behandlung und Führung der Stimmen auf so engem Raume betrifft, als ein Muster für Männerchorgesang betrachtet werden kann. Es darf die technische Seite nicht etwa als gering und untergeordnet angeschlagen werden. Im Gegentheil muß bei dem eng zugemessenen Raume der Männerstimmen hierauf ein Accent gelegt werden. Denn manches sonst musikalisch treffliche Werk, bei dem der Componist, entweder aus Nichtbeachtung oder aus Mangel an der nöthigen Einsicht in das Terrain, hierin zu leichtsinnig verfuhr, hat bei der Aufführung nicht die Wirkung erzielt, die es bei seinen übrigen Vorzügen hätte erringen müssen, wenn ihm die nöthige Klarheit in der Behandlung der Stimmen vom Componisten wäre zu Theil geworden. Der Männergesang muß in seiner Behandlung einfach, aber kernhaft sein; alles Ueberladene, sich fortwährend Durchkreuzende der Stimmen nimmt ihm die Wirkung und macht ihn ungenießbar. — Macht nun schon bei dem Stade'schen Werke die oben berührte Seite einen Hauptvorzug aus, so gewinnt dieser Hymnus noch mehr an Bedeutung, wenn wir den musikalischen Inhalt in Betracht ziehen. Ein frisches Leben pulsirt in ihm und erhebt sich in seinem dithyrambischen Schwunge zu einer imposanten Wirkung, die im Schlußsatze (Fuge auf Amen) ihren Gipfelpunct erreicht. Nur aus einer durchgeistigten Auffassung des Textinhaltes, aus einer wahrhaft musikalischen Reproduction desselben kann eine solche Wirkung hervorgehen. Das tiefere Erfassen des Inhaltes bedingt auch die Form; daher letztere, wenn sie nicht von einer Idee geboren und getragen ist, wirkungslos bleiben wird, auch wenn sie noch so klug auf Wirkung angelegt sein sollte. Das Schöne — und das soll doch auch das Große und Imposante noch sein — ruht nicht in der massenhaften Anhäufung der Mittel, die wol für den Augenblick auf den äußeren Sinn berauschend wirken, an und für sich aber noch nicht ästhetisch beleben und erheben kann.

Emanuel Klitzsch.

Concertmusik.

Für Pianoforte.

Hans v. Bülow, Cadenzen zum vierten Clavierconcert (G dur) von L. v. Beethoven. Breslau, Leuckart. Pr. 22½ Ngr.

Nicht ohne besonderes Interesse nahmen wir diese Cadenzen zur Hand. Die Cadenz, der Tummelplatz guter und schlechter Virtuosen, die Achillesverse Beider, hat in letzter Zeit viel Aergerniß gegeben. Wir freuen uns daher, daß Künstler, wie Moscheles, Rubinstein und Bülow sich der Mühe unterzogen haben, auf diesem schwierigen Felde ihre Kräfte zu verwenden. Gewiß wird damit manchem Virtuosen, welcher sich nicht selbst dazu befähigt fühlt, ein großer Dienst erwiesen und der hier allgemein gewordenen Calamität rüstig entgegen gearbeitet. Hätte Beethoven und andere frühere Meister ahnen können, daß eine Periode der einseitigsten Virtuosität, wie sie bis vor nicht Langem noch stattfand, kommen würde, sie hätten gewiß nicht unterlassen, ihre Cadenzen selbst auszufüllen. — Wir bezweifeln fast, ob die Fermate, dieser freie Tummelplatz des Könnens und Wissens damaliger vielseitig durchgebildeter Virtuosen, in jetziger Zeit jene Höhe in ihrer richtigen Bedeutung wie damals wieder gefunden hat.

Von denen, welche die Cadenz blos als Kletterstange ihrer halsbrechenden Virtuosität benutzen, sprechen wir hier nicht. Es giebt aber auch Künstler von nicht geringer Intelligenz, welche aus Eitelkeit oder aus anderen Gründen nicht allein dem Werke gegenüber fehlen, sondern auch durch den Einfluß,

welchen sie vermöge ihrer sonstigen Begabung oder Stellung haben, dem guten Geschmacke im Allgemeinen zuwider handeln. Es ist oft genug vorgekommen, namentlich unter den Violinisten, denen durch Beschränkung ihres Instrumentes weniger eine geistreiche Verknüpfung der Gedanken des Concertes zu Gebote steht, daß sie Cadenzen gegeben haben, welche zuletzt geradezu dem Werke zuwider liefen. Wir haben in dieser Beziehung Violinconcerte älterer Meister mit anhören müssen, wo eine Cadenz, hängend an einem winzigen Motivchen, aus einer Masse Rouladen, Arpeggien, Pizzicatos der modernsten Weisen bestand; und wir glauben nicht zu viel zu sagen, mehr Noten enthielt, als das ganze Concert selbst. Dadurch erschien das Letztere freilich nur als Nebensache, aber das dürfte auch die Absicht gewesen sein.

Zu bestreiten ist allerdings nicht, daß auch die Technik neuerer Zeit an den alten Werken Antheil nehmen kann, nur muß es in angemessenerer Weise geschehen. Nach unserer Meinung soll die Cadenz doch nur ein treffendes Resumé des Satzes oder ganzen Concertes sein. Der Ausführende soll darin noch ein Mal die Hauptgedanken in neuer Gestaltung kurz vorüber führen. Geschieht dieses nun in interessanter Verknüpfung derselben, durch contrapunctische, thematische, harmonische wie brillante Mittel, ohne dem Hauptcharakter des ganzen Werkes zuwiderzulaufen, so scheint der Forderung der Cadenz im Allgemeinen ihr Recht widerfahren zu sein. Gelingt es aber einem Künstler, alles dieses gleich an Ort und Stelle mit dem frischen Reize der freien Phantasie zu vollbringen, so ist hierin dann gewiß das Höchste geleistet worden. Hummel soll auf diese Weise Herrliches hervorgebracht haben.

Beurtheilen wir nun die vorstehenden Cadenzen von diesem Standpunct aus, so ist nicht zu leugnen, daß der Componist in vieler Beziehung seine Aufgabe glänzend gelöst hat, namentlich in der ersten Cadenz. Der reiche und geschickte thematische Arbeiter tritt in ihr überall hervor. Haupt- sowie Nebengedanken sind geistreich verbunden, die ganze Cadenz steigert sich von Anfang bis Ende und enthält sehr schöne Contraste. Fragen wir jedoch: wie verhält sich dieselbe den Grundzügen des Concertes gegenüber, so müssen wir gestehen, daß sie sich zuweilen von denselben zu weit entfernt. Ihr Charakter ist großentheils ein gewaltiger, fast heroischer. Wol hat auch das Concert seine Kraftstellen, diese liegen aber mehr in den Neben- als Hauptgedanken und sind somit untergeordnet, dienen nur gegensätzlich, während der Ausdruck der Letzteren mehr den Reiz der Anmuth besitzt und fast durchgängig eine frohe und freudige Wirkung hervorbringt. Ebenso verhält es sich mit dem Claviersatz; den Beethoven'schen könnte man recht gut in diesem Concerte den Wiener-Czernischen nennen, der von Bülow ist natürlich der der neuesten Schule. Ein ähnliches Verhältniß findet im Harmonischen statt; so interessant dasselbe an und für sich ist, so ist es uns hier doch mitunter zu weit geführt. — Die zweite Cadenz ist weniger bedeutend; sie interessirt zu Anfang durch eine gute thematische Verbindung; von der Mitte an scheint sichs der Componist etwas leicht gemacht zu haben. Eines hat sie aber vor jener voraus, die Dauer, welche angemessener als dort wirkt.

Trotz dieser Ausstellungen ist die verdienstvolle Arbeit doch dringend zu empfehlen, da sie unmittelbar für sich einnimmt und jener Herabwürdigung gewöhnlicher Cadenzen-Fabrikanten völlig fremd bleibt. C. P.

Aus Wien.

II.

Einige Tage vor Winterberger ließ sich ein junger Künstler, Namens Oscar Smith — seiner Abkunft nach wol ein Engländer, doch in hiesiger Schule Concert-M. von Bocklet's erzogen — gleichfalls in doppelter Eigenschaft: als Pianist wie als Componist, vernehmen. In ersterer Beziehung spielte er, vom Herbeck'schen Orchester begleitet, Beethoven's Es dur-Concert; ferner allein die von Liszt für Clavier übertragene Seb. Bach'sche Orgelfuge in A moll sammt Präludium; endlich, in Gemeinschaft mit seinem eben genannten Lehrer und dem Orchester, das Mendelssohn-Moscheles'sche Duo für zwei Claviere über den Zigeunermarsch aus „Preciosa". Wer dieses letztgenannte Tonstück nachträglich orchestrirt hat, ist mir nicht bekannt. Ein grundsätzlicher Gegner derartiger Umstaltungen, möchte ich auch diese Zuthat als eine nicht blos überflüssige, sondern die Wirkung des Ganzen sogar beeinträchtigende bezeichnen, indem das Orchester hier lediglich zu einem Füllsel herabsinkt. Als Componist und Darsteller zugleich gab Hr. Oscar Smith eine Partie Variationen über ein eigenes Thema und ein „Marche-Impromptü". Nach beiden Richtungen läßt sich sagen: dieser junge Mann habe — bei unleugbar ernstem Streben — Vieles und Tüchtiges gelernt. Auch ist ihm die Gewandtheit in hohem Grade zu eigen geworden, den erworbenen Stoff nach jeder Seite hin klar und verständnißvoll auszugestalten. Solche Reife bei solcher Jugend — Oscar Smith mag wol kaum sein zweites Lebensjahrzehent angetreten haben — wirkt eben so achtunggebietend wie bestürzend; aber er weiß nur Längstgesagtes in lichtvoller, logischer, ja selbst verständnißreicher, doch lediglich überkommener Form zu wiederholen.

Jacques Offenbach ließ sich einige Male in den Zwischenacten seiner merkwürdiger Weise noch immer zugkräftigen Operetten als Violoncellist vernehmen. Sein Spiel ist salonfähig; dies ist wol das Einzige und Bezeichnendste, was hinsichtlich dieser Leistungen zu bemerken wäre.

Der Musikverein „Euterpe" gab sein zweites diesjähriges Concert. Mit Vogler's mehrfach anziehender Ouverture zur Oper „Zamori" beginnend, wurde inmitten allerlei weltläufiges, ohrenkitzelndes Zeug gebracht und mit einer handschriftlichen Symphonie des Vereinsleiters, Hrn. Langwarra, der Schluß gemacht. Dieses Werk, in E dur, ähnelt der zweiten (C dur-) Symphonie Schumann's so offenbar, daß hieran beinahe Nichts hervorzuheben ist, als der — hier allerdings sehr überflüssige — Copisten- und Transpositionsfleiß des Verfassers. Dieser Letztere ist übrigens ein ganz geschickter Orchesterdirigent. Er versteht es, seine da und dorther zusammengelesenen Musiker ganz trefflich zu befehligen, so daß Alles partiturgetreu, wie am Schnürchen zusammengeht und in des Wortes gutkünstlerischem Sinne „klappt". Möchte Hr. Langwarra, mit diesem Ehrenrange zufrieden, die schaffende Künstlersphäre erst dann wieder betreten, wenn er uns Eigenes zu sagen haben wird.

Das zweite „außerordentliche Concert" unserer Musikvereinsgesellschaft brachte, dem allgemein laut gewordenen Wunsche würdig entsprechend, eine wiederholte Aufführung der Beethoven'schen „Missa solemnis." Es war dies eines der herrlichsten Musikfeste dieser Saison. Der aus 223 kernigen Stimmen gebildete Chor, dieses in jeder Richtung wackere Contingent des „Singvereines", so wie das auf die Zahl 70 gestellte Streichorchester mit reichbesetzter, doch ziffermäßig nicht

haarscharf genau festzustellender Blaseharmonie, leisteten unter Herbeck's thatmuthiger, schwunghafter Leitung Kerniges, relativ genommen sogar Vollendetes. Dasselbe gilt von den diesmal ohne Vergleich gewiegteren Solisten: den Damen Dustmann und Bettelheim, und den HH. Erl und Panzer. Hellmesberger gab dies Mal das herrliche Benedictus-Solo geistestreuer, weil ungekünstelter und überhaupt in jeder Art würdevoller, denn im verflossenen Jahre. Die aus 14 Registern bestehende, allerdings nicht so recht durchgreifungsfähige Orgel aus der Fabrik des Hrn. Hesse war durch Hrn. Bibl jun., einem der auserlesendsten Künstler seiner Art, mit gewohnter Meisterschaft vertreten. Dank Herbeck, daß er dieses in unseren Räumen lange genug verketzerte Urevangelium neuerer Kirchenmusik hier so populär gemacht, daß nicht allein der Wunsch, es öfter zu hören, von allen Seiten laut geworden, sondern daß, wie der vorjährigen, auch der jetzigen Aufführung des herrlichen Werkes ein unleugbar einstimmiger, recht aus Aller Herzen dringender Jubel einer dichtgedrängten Hörerschaft gefolgt war.

Ueber das bedeutendste, folgenschwerste Ereigniß dieser Saison, ja über eine der hervorragendsten Spitzen alles seit Jahrzehenten überhaupt Dargebotenen, lassen Sie mich etwas ausführlicher berichten. Wir haben zum ersten Male in ausgedehnteren Räumen und in wenigstens annäherungsweise vollständiger Gestalt die Seb. Bach'sche „Mathäuspassion" gehört, dieses ohnegleichen religiöse Tongedicht, dies hehre „fünfte Evangelium", wie A. B. Marx das Werk ebenso begeistert als bezeichnend nennt. Es wurde leider mit vielen ungerechtfertigten Hinweglassungen gegeben. Namentlich gilt dies vom zweiten Theile. Dieser ist, ich will nicht sagen um sein Schönstes — wol aber um viele seiner Zierden beraubt worden. Anlangend die geistige Seite der Wiedergabe, so ist vor Allem der Eifer zu betonen, den Chormeister Stegmaier, Dirigent unserer Singakademie — von welcher das ganze Unternehmen ausgegangen und der Hauptsache nach auch in das Leben versetzt worden war — dem Einstudiren der im vollgültigsten Sinne polyphonen Seite des Werkes zugedacht. Das Chorische überhaupt hatte besten Zug und Schwung. Es wurde so recht aus Innerstem gesungen, und zwar mit frischen, kräftigen, urwüchsigen Stimmen. Nur hätte der Knabenchor im gewaltigen Eröffnungsstücke des ersten Theiles stärker besetzt sein dürfen. Das aus gutem, wenngleich vielfach zusammengeklaubtem Stoffe geworbene Orchester ward namentlich der kräftigen Tinten der „Passionsmusik" vollends Meister. Die milderen Tonfarben, deren es bei Seb. Bach ebenso viele giebt, wie der Kernschatten, mußten freilich oft unter dem Drucke einer viel zu stark aufgetragenen, wenig abgestuften Tongebung erliegen. Diesem Zuviel wurde allerdings durch das verständnißvolle, ächt künstlerische Maßhalten der Chorsänger ein befriedigender Widerpart gehalten. Demungeachtet hat ein von Seite des Orchesters verschuldetes Extrem oft störend gewirkt.

Es gilt dies vornehmlich im Hinblick auf die nach wie vor auf süddeutschem Boden herrschend gewesene grundirrthümliche Auffassung Seb. Bach's, als einer überwiegend „formalistischen" Natur. Dieser ebenso verkehrten als herzlosen Auffassung dürfte nun wol, seit dem Tage der ersten öffentlichen Aufführung der „Mathäuspassion" in Wien, für immer gesteuert worden sein. Man ist an hiesiger Stelle zur Einsicht gekommen, daß vor Allem tiefste Gemüthsinnerlichkeit, und erst in Vergesellschaftung mit dieser ächt künstlerischen Eigenart, der geläutertste Künstlerverstand, wie die umfassendste Gelehrsamkeit, Belesenheit und Formenkenntniß, dem Meister Seb. Bach die ihm allein gehörigen Tonbildungen eingegeben hat. Es ist dieser Fortschritt schon vor Jahren angebahnt worden. Dies Verdienst gebührt dem leider mitten im kräftigsten Künstlerwirken durch den Tod dahingerafften hiesigen Prof. Fischhof, dem Begründer eines im Stillen wirkenden Vereines für antike Vocalmusik, der sich — Bach's Musik als das Alpha und Omega seines Strebens auserwählend — charakteristisch genug „Bach-Verein" genannt hat. Das schöne Erbe der Fischhof'schen Thatkraft ist später in die Hände der oben genannten „Wiener Singakademie" übergegangen. Der Lenker dieser Letzteren, Hr. Stegmaier, trägt, anlangend seine reiche Naturbegabung und sein ebenso schnelles als lichtvolles Verständniß der Aufgabe antiker Musik, ganz das Zeug in sich, einem Vereine vorzustehen, dessen Panier der Cultus der über alle Zeit erhabenen Kunstwerke einer Periode des schöpferischen Tongeistes ist, den man — lucus a non lucendo — „Vergangenheit" nennt.

Die Leistungen der Solisten können nur im Sinne der Einschränkung belobt werden. Ganz seines Stoffes Herr war blos Hr. Panzer, dem die gesangliche Vertretung Christi obgelegen hatte. Dasselbe gilt von dem sehr empfindungsvoll betonenden Violinsolisten, Hrn. Hellmesberger. Hier wie dort war klarstes Verständniß der musikalischen wie psychologischen Aufgabe, vollkommen übereinstimmend mit einer Zug für Zug weihevollen Stimmung und Art der Wiedergabe. Hr. Olschbauer (Evangelist) sang wol mit großentheils richtigem, ja durchgängig innerlich-keuschem Gefühlsausdrucke. Doch mochte dem strebsamen und stimmlich sonst gut begabten Sänger die Partie des Evangelisten vielfach unbequem gelegen sein. Daher die vielen Punctirungen, oder — besser gesagt — Entstellungen der gesanglichen Hälfte dieser Rolle zu Gunsten des Sängers, doch zum offenbaren Nachtheile des Bach'schen Originales. Alles Lyrische gelang dem Sänger vortrefflich; doch weiter hinaus wollte es weder mit dem angeborenen, noch mit dem in unleugbarer Liebe und Weihe angeeigneten Können Hrn. Olschbauer's. Er gab demnach nur eine einzige Seite seiner vielgestaltigen Rolle, dieses vereinzelte Moment aber im besten Sinne wieder. Nicht eben dasselbe läßt sich von den weiblichen Solisten und von den Vertretern der kleineren Männerrollen dieses großen religiösen Epos-Dramas bemerken. Hier kamen blos die Noten zu mehr oder minder richtigem, der Geist aber nur in den seltensten Fällen zu gewünschtem, weil urbildlich nothwendigem Durchbruche. Indessen muß für diesen ersten Versuch einer der würdigsten Propaganden für eines der größten Meisterwerke das durchaus befriedigende Herausstellen der Chorpartie, also des eigentlichen musikalischen Lebenselementes Bach's, mit allem Nachdrucke freudiger, und von den besten Erwartungen rüstigen Weiterstrebens getragener Erregung öffentlich betont werden.

Für die hoffentlich nächstbevorstehende Wiederaufführung des denkwürdigen Werkes wäre vor Allem eine entsprechendere Vertretung der weiblichen Solopartien und der kleineren männlichen zu wünschen. Ein zweiter, bereits angedeuteter Wunsch ginge auf eine künftig vollere Besetzung des Knabenchores. Endlich möge man in der Folge auf eine dem Geiste Bach's entsprechendere Begleitung der recitativi secchi Bedacht nehmen. Das weihelose, abgerissene Gebrumme und Gemurxe der Violoncells und Contrabässe wirkt nur störend. Besser würden vielleicht langausgehaltene Klänge des gesammten Streich- oder gedämpften Bläserorchesters wirken. Am nachhaltigsten und sinngemäßesten möchte sich hingegen wol

die Anwendung einer Orgel herausstellen. War es möglich eine solche für Beethoven's große Messe aufzutreiben, warum nicht auch für die Bach'sche Passionsmusik? Verhalten sich doch beide Meisterwerke beiläufig zu einander, wie Weissagung und Erfüllung.

Zur äußeren Erfolgesfrage des ersten eigentlichen Bach-Musikfestes in Wien übergehend, kann ich Ihnen nicht anders denn mit wahrer Herzensfreude das Ergebniß fast durchgängig gehobener Stimmung einer dichtgedrängten Hörerschaft mittheilen. Die bestürzende Thatsache des schaarenweisen Abziehens nach dem Schlusse des ersten Theiles darf freilich nicht verschwiegen werden. Der ruhig und freudig bis an das Ende Ausharrenden blieb aber noch immer eine erhebliche Menge. Viele Zeichen herzlichen Beifalles wurden gegeben. Namentlich packte alles Chorische des Meisterwerkes. Der gewaltige Chor: „sind Blitze, sind Donner" u. s. w. wurde sogar mit stürmischem, nicht enden wollendem Jubel zur Wiederholung begehrt, und dieser weihevollsten, daher rechtfertigungswürdigsten aller Reclamen auch von Seite des Dirigenten und seiner Genossenschaft treue Folge gegeben. Ein nicht minder warmer Beifall ward sämmtlichen Solisten und hiermit — da, wie bemerkt, bei den meisten derselben der gute Wille die That weit überragte — vorwiegend dem Werke selbst. Und so war denn der Chardienstagabend des Jahres 1862 einer der denkwürdigsten in den Annalen unseres Musik- und geistigen Bildungslebens überhaupt. Möchte er sich doch bald in gesteigerter Vollkommenheit wiederholen! — S.

Ideen und Themata.

Eine pädagogische Frage.

Man schickt junge Leute, die sich der Musik widmen wollen, zu ihrer Ausbildung am liebsten in große Städte, um ihnen Gelegenheit zu geben, möglichst viel des Besten zu hören. Dagegen dürfte zunächst und im Allgemeinen Nichts einzuwenden sein. Muß es doch vorzugsweise wünschenswerth erscheinen, den Kunstjünger so zeitig als möglich mit den Meisterwerken der Tonkunst vertraut zu machen. Die Sache hat jedoch noch eine andere Seite. Es fragt sich, ob vieles Hören zu jeder Zeit und auf jeder Stufe der Ausbildung gleich nützlich ist, und sobald diese Frage zu verneinen ist, wie es in der That geschehen muß, wann der passendste Moment eintritt in der Entwickelung des jugendlichen Geistes, wo gehäufter Concert- und Theaterbesuch wirklich ersprießlich sein kann. Geschieht es gleich zu Anfang, wo junge Leute noch mit den ersten Elementen zu thun haben, so möchte eine Ueberbürdung in dieser Beziehung nicht anders als erdrückend wirken. Es ist gar nicht möglich, in so kurzer Zeit alle diese Eindrücke innerlich ausreichend zu verarbeiten, das Gehörte wirklich zu durchleben, selbst wenn die Auffassungsfähigkeit auch bereits eine geübtere wäre, als sie der angegebenen Voraussetzung nach sein kann. Die Folge aber hiervon ist ein ganz äußerliches, gedankenloses Aufnehmen, und daraus entwickelt sich allmälig Ueberreizung und Blasirtheit, eine bedauernswerthe Gleichgültigkeit gegen das Beste. So ist das bei weitem Richtigere, nur erst bei genügender Vorbildung und bei einiger Reife des Geistes eine umfassendere Bekanntschaft mit den Meisterwerken der Tonkunst folgen zu lassen. Eine solche umfassendere Vertrautheit würde passender das Studium abschließen, als dasselbe eröffnen. Damit ist selbstverständlich nicht gesagt, daß der Kunstjünger im Anfange gar Nichts hören solle. Nicht allein, daß die Auffassungsfähigkeit früh schon geübt werden muß; es ist auch Sorge zu tragen, daß der jugendliche Geist zeitig genährt und entwickelt werde durch den Gehalt der Meisterwerke der Kunst. Nur ein gewisses Maß sollte darin eingehalten werden, und wenn möglich eine gewisse Stufenfolge in der Bekanntschaft, nach pädagogischen Grundsätzen, so daß nicht Alles durcheinander gerüttelt und geschüttelt erscheint, Altes und Neues, Kirchliches und Weltliches, heute Dieses, morgen Jenes. Deshalb kann auch alles Ernstes die Frage aufgeworfen werden, ob nicht Musikschulen besser an kleinen Orten, sobald dieselben überhaupt ein ausreichendes musikalisches Leben besitzen, zu errichten wären, und ich würde in Erwägung des Angedeuteten entschieden dafür stimmen. Nur eine allmälige, auf Jahre vertheilte Bekanntschaft mit den Meisterwerken der Tonkunst kann fruchtbringend auf die innere Entwickelung einwirken, und es ist vollkommen Zeit, wenn der Kunstjünger nach beendetem Studium erst den Aufenthalt in einer größeren Stadt nimmt, um dem angedeuteten Zweck zu erreichen. Jedenfalls ist so viel richtig, daß bei der Errichtung von Musikschulen große Städte nicht so entschieden zu betonen sind, als man gemeinhin glaubt. Auch die kleineren haben ihr Gutes, weil sie eine ruhigere Vorbildung, ein sicheres Heranreifen und Erstarken gestatten. Freilich treten in unserer Zeit das Leben und die Verhältnisse solchen Wünschen sehr hinderlich in den Weg, und man darf sogar vom praktischen Standpunct aus nicht viel dagegen einwenden. Die Gelegenheit, in einer großen Stadt Vieles schnell nach einander zu hören, die sich später vielleicht nie wieder darbietet, soll nicht unbenutzt gelassen werden; ist doch der Aufenthalt in einer solchen die Zeit des Einsammelns von Kenntnissen. Der bezeichnete Uebelstand bleibt indeß trotz alledem derselbe, und der Mangel an wirklicher Begeisterung in unserer Zeit, an wahrhaft innerlichem Aufnehmen, der Mangel an Vertiefung, das blasirte Ueber-Alles-Hinaussein ist eine Folge davon. Für das zartere Geschlecht namentlich ist dieses Abhetzen, dieses unaufhörliche Rennen aus einer Aufführung in die andere ein gar sehr zu beachtender Uebelstand, und nervöse Angegriffenheit, die später oftmals ein zeitweiliges Pausiren, ja sogar ein jahrelanges Fernhalten von aller künstlerischen Thätigkeit nothwendig macht, die unausbleibliche Folge. Auch erklärt sich hieraus gar manche Erscheinung, für die man die Gründe fälschlich noch immer in anderen Verhältnissen sucht, so namentlich die mangelhaften Leistungen auf dem Gebiete der Gesangskunst in unserer Zeit. Fr. Br.

Kleine Zeitung.

Zeitgemässe Betrachtungen.

Die Resultate der verflossenen Saison. Ganz unleugbar hat sich seit einigen Jahren im gesammten Deutschland nach einzelnen Seiten hin ein erhöhtes Streben auf musikalischem Gebiet kundgegeben. Bleibt auch in mancher anderen Beziehung außerordentlich Viel zu wünschen übrig, dürfen wir sogar nicht Anstand nehmen, zugleich Rückschritte und Verfall in anderen Zweigen der Kunst zu

constatiren, so wäre es doch andererseits sehr ungerecht, die entschiedenen Fortschritte, die gemacht worden sind, zu verkennen. Derartige Wahrnehmungen zu bestätigen, war namentlich der verflossene Winter geeignet.

Beginnen wir mit Leipzig, so haben hier die Euterpe-Concerte einen höchst bedeutsamen Impuls gegeben. Die Vorführung zahlreicher Novitäten in Gegenwart fast aller namhaften Musiker Leipzigs konnte nicht ohne Rückwirkung bleiben auf die gesammte musikalische Anschauungsweise, und somit auch auf die Haltung der übrigen Kunstinstitute. Es zeigte sich dies besonders auch in den Concerten des Gewandhauses, die vor einigen Jahren in ihren Programmen einem offenbaren Verfall entgegengingen. Solcher Stabilität des Rückschrittes gegenüber hat sich namentlich im letztverflossenen Winter das Streben herausgestellt, sowol die Programme besser zu gestalten, d. h. denselben eine künstlerischere Anordnung zu geben, als auch mehr Abwechselung in die frühere Monotonie durch Aufnahme von Novitäten zu bringen. Daß diese Novitäten öfter nicht eben glücklich gewählt waren, daß man principiell gerade das Größte und Bedeutendste der Neuzeit ausschloß, daß man überwiegend immer nur das Mittelmäßige vertrat (ganz in demselben Sinne, in welchem wir vor Kurzem dies von der Thätigkeit unseres Theaters aussagten) ist als der fortdauernde Mangel dieses im Uebrigen hoch und in Ehren zu haltenden Kunstinstitutes zu bezeichnen. Man kann indeß dem Gewandhaus das Privilegium, ausschließlich auf gebahnten Wegen zu wandeln, überlassen, ohne jetzt noch nöthig zu haben, dagegen zu polemisiren, da die andere Seite durch die Concerte der Euterpe vertreten wird. Auf diese Weise ist für Leipzigs Musikzustände, die schon in Verfall zu gerathen drohten, wieder der Impuls zum Besseren gegeben.

Richten wir unsere Blicke nach Außen, so stellt sich zunächst als höchst bemerkenswerth heraus, daß mehr und mehr die gesammte Kunst zur Vertretung gelangt, die Meisterwerke aller Epochen und Gattungen, und zwar aller Orten. Die Schranken ferner, welche Nord- und Süddeutschland, Katholicismus und Protestantismus trennten, beginnen zu schwinden. Es ist in dieser Beziehung bedeutsam, daß Werke, wie die Bach'sche Passionsmusik, die große Messe Beethoven's, die neunte Symphonie, im Norden und Süden immer häufiger zur Aufführung gelangen und wirklich populär zu werden anfangen. Rühmlichste Erwähnung endlich verdienen alle jene Vereine, welche die große Kirchenmusik der früheren Jahrhunderte mehr und mehr wieder in unserer Zeit zum Leben zu erwecken bestrebt sind. Auch was die Gegenwart und die Werke der neuesten Schule betrifft, scheint der Bann gebrochen, wie dies die Versuche mit Berlioz und mit Liszt an verschiedenen Orten beweisen. Sind dies doch diejenigen Meister, welche die nächste Anwartschaft auf häufigere Vertretung haben, nachdem Wagner's Anerkennung als festgestellt erscheint.

Betrachten wir die einzelnen Städte, so zeigt namentlich Wien, dem kläglichen Verfall seiner Kunstzustände vor 20 und mehr Jahren gegenüber, einen ganz enormen Aufschwung. Ich habe nicht nöthig, hier wie in Bezug auf andere Orte, an die Thatsachen selbst zu erinnern, da diese in d. Bl. fleißig berichtet worden sind. Dasselbe gilt von Berlin. Auch dort, der von der dortigen Kritik gepredigten Umkehr gegenüber, in den letzten Jahren das rüstigste Weiterstreben! Stuttgart, das früher sehr zurückgeblieben, fängt an, allseitig sich zu regen. Seine Musikschule, sein Kirchenmusikverein, seine Concerte, die dem Publicum Geschmack an Symphonien, wenn auch zunächst nur an den älteren anderwärts längst eingebürgerten, endlich beibringen, sind Beweise dafür. Hamburg machte sich ebenfalls durch einzelne große Aufführungen bemerkbar. Breslau erhielt neuerrichtete Abonnementconcerte. In den Dresdener Abonnementconcerten hat man sich nach langem Zaudern im vorigen Winter entschlossen, mit den Preludes von Liszt vorzugehen. Ein sehr reges Leben entwickelte Chemnitz, ja geradezu eine ganz ungewöhnliche Thätigkeit, wenn man die Zahl der dort zum ersten Male im Laufe dieses Winters vorgeführten großen Werke überblickt. Welche Musterprogramme in den Concerten zu Löwenberg aufgestellt worden sind, zeigt der in Nr. 10 d. Bl. mitgetheilte Bericht. Auch Königsberg, Barmen, Magdeburg, Jena, selbst außerdeutsche Orte, unter diesen Paris an der Spitze, sind nicht zurückgeblieben, so wie überhaupt manche andere Stadt noch zu erwähnen wäre.

Es ist diesmal nicht unsere Absicht, der so rühmlichen Thätigkeit einzelner Künstler speciell zu gedenken, ebenso wenig, als eine vollständige Statistik zu geben. Doch beabsichtigen wir dies künftig zu thun, und Fortschritt sowol als Rückschritt oder Stillestand von Zeit zu Zeit zu constatiren. Eine universelle Kunstanschauung und ein einer solchen entsprechendes künstlerisches Wirken soll mehr und mehr die Einseitigkeit und Exclusivität verdrängen, die sich als das Aechte und Wahre hier und da noch breit zu machen bestrebt ist.

Fr. Br.

Correspondenz.

Dresden. — **Tonkünstler-Verein.** — Es liegt nun das Resultat eines mehrjährigen Wirkens unseres Tonkünstler-Vereines vor. Derselbe hat das sich gesteckte Ziel unverrückt im Auge behalten. Kräftigender Mittel- und Anhaltepunct für früher vereinzeltes Streben, bietet er ausübenden Künstlern Gelegenheit zu gemeinsamen Productionen im engern wie weitesten Kreise, gleichsam unter dem kritischen Ehrengeleite des festen Kernes, welcher sich aus treuen Musikfreunden, eifrigen Kunstgenossen und einsichtsvollen Kennern innerhalb des Vereines gebildet hat. Die leitende Hand des Vorstandes, bestehend aus den HH. Fürstenau, F. A. Kummer, Rühlmann, Körner, Hübler (Mitglieder der Kapelle), Merkel und Adolf Reichel, macht sich äußerlich kaum bemerkbar, um so zweckfördernder zeigt sich dieselbe dem Eingeweihten für das innere wahre Kunstleben des Institutes. In den Programmen begegnen wir einem sehr wohl entsprechenden Verhältniß älterer oder wenig gekannter Tonwerke zu denen der Neuzeit, wie auch zu denen, die unbestritten als mustergiltig bezeichnet werden. Von den, theils schon in früheren Berichten erwähnten Compositionen der Gegenwart vermochten sich freilich nur wenige einer unbestrittenen Anerkennung zu erfreuen. Daß aber der Vorstand die Kräfte seines Vereines auch solchen Aufgaben zuzuwenden bemüht ist, die dem ausübenden Künstler mehr innere Befriedigung als äußeres Anerkenntniß bringen, ist dankbar zu rühmen. Es steigert das den Werth des Guten und Vortrefflichen, giebt unserm musikalischen Urtheile Unterlage resp. Berichtigung und entfremdet uns nicht der Gegenwart. Wir müssen uns versagen, Diejenigen namentlich aufzuführen, welche dem Vereine ihre Mitwirkung boten. Es zählen zu ihnen alle Notabilitäten unserer Capelle, mit Ausnahme der HH. Capell- und Concertmeister, in rechter Würdigung ihrer Stellung, um auch den übrigen Gliedern der Capelle ein Feld zu überlassen, auf welchem eine freie Entfaltung ihrer Talente und Fähigkeiten außerhalb des Dienstes Raum findet. Die HH. Blaßmann, Reichel und Rollfuß betheiligten sich abwechselnd bei denjenigen Nummern, welche die Mitwirkung des Pianos erforderten.

Merseburg. Der hiesige Gesangverein hat in der verflossenen Saison noch zwei Concerte veranstaltet. Das erste brachte uns eine Concert-Ouverture des Vereins-Dirigenten, C. Schumann. War der Vortrag dieses Werkes seitens des Orchesters auch nicht besonders zu loben, so ist doch offenbar der Componist mit dem Orchester vollständig vertraut, und das Werk verdient Beachtung. Die Ausführung der übrigen Nummern des Programms: Variationen für Violine über ein russisches Thema von David, „Frühling" aus den „Jahreszeiten" von Haydn, „Zigeunerleben" v. R. Schumann (die Orchesterbegleitung vom Dirigenten) und Einleitung und Brautchor aus „Lohengrin" von R. Wagner, war eine vorzügliche zu nennen. — Das letzte Concert brachte vorwiegend geistliche Compositionen von Palestrina, Stradella, Bach, J. Haydn und Hauptmann, sowie die Variations sérieuses von Mendelssohn und Cis moll-Sonate von Beethoven. — Der Concertverein veranstaltete drei Concerte für Kammermusik, in welchen die HH. Röntgen, Haubold, Hermann und Davidoff aus Leipzig Quartette von Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann und Schubert vortrugen. Die vortrefflichen Leistungen der genannten Herren sind in d. Bl. schon so oft besprochen worden, daß wir nur einfach darauf zurückzuweisen brauchen.

Eßlingen. Am hiesigen königl. Lehrer-Seminar findet zum Schluß jedes zweijährigen Cursus ein Prüfungs-Concert der Zöglinge statt. In diesem Jahre konnte man von demselben um so größere Erwartungen hegen, als die gesammte ersprießliche Wirksamkeit des 1860 hier installirten Musikdirectors Christian Fink, über dessen Leistungen d. Bl. schon öfter berichtet haben, besonders günstige Resultate in Aussicht stellte. Die in Rede stehende Aufführung fand am 24. April im Seminarsaal vor dem königl. Regierungscommissar, Oberconsistorialrath Dr. v. Stirm, und einem zahlreichen Publicum statt und rief allgemein sowol die wärmste Anerkennung als eine wirkliche Ueberraschung hervor, da eine derartige Seminarprüfung in solcher Weise hier noch nicht vorgekommen war. — Um die verschiedenen Arten der Leistungen und die musikalisch hervorragenden Zöglinge hinreichend vertreten zu können, mußte das Programm eine breitere Fassung erhalten, als aus rein ästhetischen Gründen nothwendig gewesen wäre. Es bestand aus folgenden Nummern: I. Abtheilung. 1. G dur-Symphonie für Orchester von Haydn. 2. Chor mit Orchester aus Händel's Judas Maccabäus: „Vater und Gott." 3. Große Orgelfuge in

Fmoll von S. Bach. 4. Klein's Männerchor: „Auferstehen." 5. Cmoll-Phantasie für Orgel von S. Bach. 6. Adagio aus der zweiten Orgelsonate von Chr. Fink. 7. Duett für Tenor und Baß mit Orchester aus der Mozart'schen Cantate: „Das Lob der Freundschaft." 8. Erster Satz aus Beethoven's Sextett, für Pianoforte zu vier Händen. II. Abtheilung: 9. Chor und Choral mit Orchesterbegleitung: „Unsre Seele ist gebeugt" aus „der Tod Jesu" von Graun. 10. Große Fuge in Gmoll für Orgel von S. Bach. 11. Festgesang an die Künstler von Mendelssohn. 12. Adagio (Asdur) von Beethoven, ausgeführt von Streichinstrumenten und der Orgel. 13. Chor mit Orchester: „Laut stimme ein" aus Händels „Samson". — Mit Ausnahme der Blasinstrumente war das Orchester nur aus Seminarzöglingen zusammengesetzt, ebenso der Männerchor; im gemischten Chor traten die Damen des hiesigen Kirchenchors hinzu. Sämmtliche Orgelspieler, sowie die Solosänger waren Schüler des Seminars, resp. Hrn. Fink's. Die Ausführung war Nummer für Nummer äußerst glücklich; die Orgelvorträge würden jeder Musikschule Ehre gemacht haben, vorzüglich trat Bachs Gmoll-Fuge hervor und ließ auf besondere musikalische Begabung des Ausführenden schließen. Die große Mühe, die Hr. Musikdir. Fink sichtlich auf die Pflege der Musik im Seminar verwendet hat, wurde mit dem schönsten Erfolge gekrönt und es läßt sich erwarten, daß der hier gestreute Saamen nicht ohne Frucht für die musikalische Zukunft Würtembergs bleiben wird. — Ferner hat Hr. Fink zum Besten der Hinterlassenen Carl Zöllner's (des Leipziger Lieder-Componisten) ein Männergesang-Concert gegeben, welches insofern Epoche machte, als es nach vieler Mühe gelungen war, sämmtliche hiesige Männergesangvereine zu einmüthigem Zusammenwirken zu vermögen. Der gute musikalische Erfolg wird hoffentlich Veranlassung sein, auch künftig derartige Concerte mit vereinten Kräften auszuführen und so allmälig eine der Kunst nachtheilige Zersplitterung zu beseitigen. Das Programm enthielt Compositionen von C. Zöllner, Silcher, Mozart, Mendelssohn und Herzog Ernst von Coburg: „An die deutsche Tricolore." — Wenn auch der Wunsch nicht ungerechtfertigt sein mag, die neuere und neueste Zeit in den Programmen Eßlingens mehr vertreten zu sehen, als bisher, so ist allerdings entgegenzuhalten, daß der Stand eines in Norddeutschland gebildeten und namentlich von Leipzig oder Weimar kommenden Musikers hierorts, wie in ganz Süddeutschland, ein besonders schwieriger ist. Kann man auch dem Publicum guten Willen und Entgegenkommen nicht absprechen, so sind doch so manche Vorurtheile zu überwinden, die man als solche nicht anerkennen will. Tonsetzer, die in Norddeutschland sich längst Bahn gebrochen haben, gehören hier bis jetzt nur noch der Zukunft an. In andern Landen pflegen spröde Städte, die sich in den Tugendmantel des Classicismus hüllen, wenigstens verstorbenen bedeutenden Componisten die Concertsäle zu öffnen; hier genügt selbst der Tod nicht, das Urtheil des Publicums milder zu stimmen. Wir erinnern beispielsweise an „den letzten" Beethoven und Robert Schumann, welche in unsern süddeutschen Hauptstädten (Wien ausgenommen) vergeblich gerechter Würdigung harren und wenig Sympathien selbst unter den Musikern gefunden haben. Mit welcher Vorsicht demnach verfahren werden muß, um nur erst einen guten Geschmack im Publicum zu bilden, wird jeder Unbefangene leicht einsehen und um so mehr die Verdienste solcher Musiker zu schätzen wissen, welche gleich Hrn. Musik-Director Fink, ein hohes Ziel im Auge, mit festen Schritten vorwärtsbringen und dem Publicum selbst dann Beifall und Achtung abnöthigen, wenn ihr eigentliches Wirken noch unverstanden bleibt.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Jean Voigt aus Petersburg befindet sich gegenwärtig in Leipzig und wird am 1. Juni eine musikalische Matinée veranstalten, in welcher verschiedene Werke von ihm zur Aufführung kommen.

Tichatschek hat in Mannheim jetzt zum ersten Male gastirt und „Tannhäuser", Achilles in „Iphigenia" und „Masaniello" gesungen. Das Publicum scheint leider nicht so ungetheilten Beifall gezollt zu haben, als der große Sänger verdient hätte.

Arthur Sullivan, ein früherer Zögling des Leipziger Conservatoriums, hat im Krystalpalaste zu London ein Concert gegeben, wobei er seine früher schon in Leipzig gehörte Musik zu Shakespeare's „Sturm" unter großem Beifall zur Aufführung brachte.

In Zwickau erfreute bei Gelegenheit eines Besuches Hr. Hoforganist Dr. Stade aus Altenburg einen kleinen Kreis durch einige Vorträge auf der dasigen Marienorgel (Fuge von Bach und improvisirte Choralphantasie).

Musikfeste, Aufführungen. Am 31. Mai (Haydn's Todestag) wird die Singakademie in Leipzig die Haydn'schen „Jahreszeiten" zur Aufführung bringen.

Beim diesjährigen Niederrheinischen Musikfeste in Cöln wirken folgende Gesangs-Solisten mit: Frau Louise Dustmann-Meyer, Frl. Schreck (Alt), Hr. Schnorr v. Carolsfeld, Hr. C. Becker (Bariton) aus Darmstadt, Hr. Hill aus Frankfurt (Baß), sowie eine Schülerin Ferdinand Böhme's in Cöln, Frl. v. Conratho. Die Chöre bilden mit dem Orchester ein Contingent von 500 Mitwirkenden. Im neuen Gürzenichsaale wird bei dieser Gelegenheit zum ersten Male eine Orgel aufgestellt sein. — Das Programm weist neben Händel, Bach, Haydn, Mozart und Beethoven (neunte Symphonie) abermals ein Bruchstück aus einer Gluck'schen Oper auf — eine unbegreifliche Geschmacklosigkeit! — Hiller (der Dirigent) hat für das Fest eine neue Composition geschrieben und spielt zugleich — ein Mozart'sches Clavierconcert. —

Neue und neueinstudirte Opern. Abert's zweite Oper „König Enzio" ist am 4. Mai in Stuttgart mit vielem Beifall zur ersten Aufführung gelangt. — Ob diese neue Oper ein musikalischer Fortschritt gegen die erste („Anna von Landskron") sei, läßt sich aus den Stuttgarter Berichten nicht mit Bestimmtheit ersehen. Wir glaubten aus letzteren eher einen Rückschritt heraus lesen zu müssen, da man versichert, daß Abert jetzt die, früher auf ihn stark influirende Wagner'sche Richtung „verlassen" habe. Wenn man „vor allem die Instrumentirung" lobt, so ist das für eine Oper auch ein zweideutiges Lob; freilich soll zugleich treffende Charakteristik vorhanden sein und der Componist sich bereits zu einem eigenen, consequenten Stil durchgearbeitet haben, was bei seiner Jugend allerdings für hohe Begabung spräche. Bis wir die Oper jedoch selbst gehört, oder von competenter Seite ein Urtheil darüber erhalten haben, enthalten wir uns jeder zu weitgehenden, illusorischen Hoffnung. Wir kennen den süddeutschen Opern-Geschmack zu gut, um Stuttgarter Zeitungsberichte ohne jegliches „Wenn" und „Aber" unterschreiben zu können. Das uns bereits eingesandte Textbuch werden wir, nebst anderen, demnächst einer Beurtheilung unterwerfen.

Capellmeister Barbieri in Pest hat eine Oper „Columbus" componirt, welche nächstens im deutschen Theater daselbst gegeben werden soll.

Gevaerts, der belgische Componist, der Halévy's letzte Oper vollenden wird, schreibt gleichzeitig an einer eigenen Oper: „Beatrice und Benedict" — vielleicht auch nach Shakespeare's „Viel Lärm um Nichts" — wie Berlioz?

Musikalische Novitäten. Die zur Eröffnungsfeier der Industrie-Ausstellung zu London componirten Orchesterwerke, welche den meisten Beifall erhielten — Meyerbeer's „Fest-Ouverture im Marsch-Styl" und Auber's Ouverture, werden demnächst bei Bote & Bock in Berlin in verschiedenen Ausgaben erscheinen. Die Meyerbeer'sche Ouverture ist ein Curiosum; denn so sehr auch bekannt ist, wie Vorzügliches Meyerbeer in Märschen schon geleistet hat, dürfte doch eine Ouverture „im Marsch-Styl" ein neues Genre sein! Dieses Gelegenheitswerk besteht nämlich aus nicht weniger als drei Märschen — Triumphmarsch, Religiöser Marsch und Geschwindmarsch, mit angefügtem englischen Volksliede — ein, für Akustik, Orchester und Publicum des Industriepalastes vortrefflich berechneter Coup, — ob aber auch für Concertsäle mit weniger gigantischen Dimensionen und weniger gemischtem und zerstreutem Publicum, — wird sich bald herausstellen.

Literarische Novitäten. Felix Mendelssohn-Bartholdy's Reisebriefe (1830—32) sind jetzt schon in dritter Auflage erschienen. Bei der außergewöhnlichen Theilnahme, welche diese Briefe gefunden haben, ist nur eins zu bedauern: daß der hohe Preis bei dieser dritten Auflage noch nicht ermäßigt wurde! Wie wir hören, soll jede Auflage aus 1500 Exemplaren bestanden haben; 3000 zu 2 Thaler sind also bereits verkauft, somit, dächten wir, wäre ein gutes Geschäft gemacht! Nunmehr aber hätte man auch daran denken sollen, weniger Bemittelten durch billigeren Preis die Anschaffung zu erleichtern. Ein Thaler wäre für eine sogenannte „Volksausgabe" immerhin noch ein anständiger Preis gewesen, wobei keineswegs ausgeschlossen war, daß man gleichzeitig eine „Prachtausgabe" veranstaltete, wie sie auch gegenwärtig zu 3½ Thaler für Luxusbedürftige zu haben ist.

Ereignisse und Erzeugnisse.

Gay's Bettler-Oper.

Das alte Volksstück „the Baggar's Opera", aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, ist jetzt in London aufs neue einstudirt und wieder gegeben worden. Es ist die älteste Oper, die gegenwärtig auf dem Repertoir der ganzen Welt gefunden wird. Ihr musikalischer Werth ist wol für uns fast völlig Null, — es ist überhaupt keine Oper, sondern nur ein Singspiel zu nennen, — aber ihr culturhistorisches Interesse ist um so größer, da die berühmtesten Namen der Kunst und Politik jener Zeit in das Geschick dieses Werkes verflochten erscheinen.

Man nennt immer Gay als Verfasser, aber Swift gab die erste Idee dazu, indem er einmal gegen Gay äußerte, wie interessant und eigenthümlich es wäre, eine Idylle in Newgate, dem Diebes-, Betrüger- und Mörder-Gefängniß, spielen zu lassen. Gay schrieb sogleich eine dramatisirte Diebes- und Räuber-Idylle, deren Worte den hübschesten Volksmelodien angepaßt waren, so daß er keines Componisten dazu bedurfte. Gay war aber nur ein mittelmäßiger Dichter, und Swift und Pope, denen er das Werk zuerst zeigte, sahen es durch und corrigirten Dialog und Verse. Swift fügte auch ein Lied bei: „Wenn Ihr die Zeiten tadelt." Aber beide berühmte Dichter waren nicht die einzigen Mitarbeiter. Der Gesang: „Die Moden des Hofes," stammt von Lord Chesterfield; ein anderer: „Jungfrauen sind wie Blumen in der Blüthe" von Sir Charles Hanbery Williams, und: „Spieler und Juristen sind Beide Schelme" wird Fortescue zugeschrieben.

Der Held dieser Oper, an deren Worten die bedeutendsten Geister der Nation gearbeitet, wie das ganze Volk selbst, in seinen Lieblingsmelodien, die Musik dazu geliefert, ist einer jener Räuber, die damals Gegenden, wie Islington, Kensington ꝛc., welche jetzt Theile Londons sind, unsicher machten. Die Heldin, Polly, ist eine Art Fleur de Marie, die mitten unter Räubern und Gesindel Newgats unschuldig bleibt.

Vor Aufführung der Oper erwartete man, daß sie eine Parodie der italienischen Oper sein würde, gegen die damals jene Opposition begann, welche später mit Hülfe Händel's so erfolgreich weiter geführt ward. Während der ersten Aufführung (1727) glaubte das Publicum eine Satyre gegen die Regierung, und speciell gegen Sir Robert Walpole zu sehen, welcher mit Hülfe des „Hauses" ganz England und mit Hülfe der Finanzen das „Haus" unbeschränkt beherrschte. Man nahm die Räuber und Spitzbuben für verkleidete Darstellungen der Minister, und dies um so leichter, als auf der Scene eine Prügelei zwischen zwei Spitzbuben vorkam, die lebhaft an eine ähnliche, vor Kurzem zwischen den zwei Ministern, Walpole und Townshend, vorgefallene, erinnerte. Als Swift's satyrisches Lied gesungen wurde, in welchem von Laster und Bestechung die Rede ist, wandte sich das ganze Publicum, nebst den singenden Schauspielern, Sir Robert Walpole zu, und verlangte die Arie wieder; nachdem sie aber zum zweiten Male gesungen war, verlangte sie Sir Robert Walpole zum dritten Male, was zur Erheiterung des Publicums nicht wenig beitrug.

Die Oper hatte einen außerordentlichen Erfolg, wurde mehr als 60 Mal nacheinander gegeben und erhielt sich ein Jahrhundert lang auf der Bühne. Eine Zeit lang war die Rede davon, sie zu verbieten, aber nicht aus politischen, sondern aus moralischen Gründen; denn Sir John Fielding behauptete, daß sie das Räuberhandwerk idealisire, und die Zahl der Wegelagerer vergrößere, wie man Aehnliches in Deutschland zur Zeit der Schiller'schen „Räuber" behauptete. Bei dieser Gelegenheit schrieb D. Johnson über das Werk, und Garrick that, als ob er auf die Ansicht Sir John Fielding's einginge, und ließ die Oper auf seinem Theater nicht aufführen — im Grunde aber nur deshalb, weil es ihm an einem Schauspieler für die Rolle des Helden Macheab fehlte. — Nach Bedürfniß eingerichtet und in opernhaften Zusammenhang gebracht, wurden die einzelnen Volksmelodien durch den Musiker und Theoretiker Dr. Pepersh. — Hogarth malte eine Scene aus „the Baggar's Opera" und das Portrait der Schauspielerin Lavinia Fenton als „Polly Prachum," die Heldin der Oper. Lavinia Fenton wurde später Lady Bolton, eine der beliebtesten Persönlichkeiten ihrer Zeit, der die bedeutendsten Männer zu Füßen lagen, die in den Briefen und Memoiren der einflußreichsten und geistreichsten Zeitgenossen oft mit Lob und Bewunderung genannt wird, und der die Mächtigsten und Reichsten Macht und Reichthum zu opfern bereit waren.

Ihr Porträt, wie die Scene aus „the Baggar's Opera" sind jetzt in der Londoner Welt-Ausstellung zu sehen: eine seltsame Auferstehung jener seltsamen Zeit in Bild, Wort und Ton.

Die Pianofortefabrikation auf der internationalen Industrieausstellung zu London.

(Nach dem officiellen Bericht von Dr. Kerndt in der „Leipziger Zeitung.")

Wenige Gegenstände der technischen Production dürften eine so hohe Befähigung, die Annehmlichkeiten des Lebens zu erhöhen, in sich tragen, als die musikalischen Instrumente.

Stellen wir das Fortepiano an die Spitze unseres Berichtes, den wir, ohne es nur versuchen zu wollen, alles Geleistete in diesem Gebiete der Ausstellung statistisch zu erschöpfen und gründlich zu erörtern, mit innerer Genugthuung entwarfen, wol wissend, daß gerade Sachsen seine ästhetisch-musikalische Cultur auf eine glänzend hohe Stufe gebracht hat und man in ihr einen Spiegel des sächsischen Volkes zu erblicken vermag.

Der deutsche Zollverein hat viele, schöne und preiswürdige Pianos zur Ausstellung gebracht; zunächst begegnen wir einem großen Concertflügel von Steinweg aus Braunschweig; C. A. Andrä aus Frankfurt a. M. lieferte einen Concertflügel, dessen Ausstattung in Polisanderholz glänzend genannt zu werden verdient. Das Großherzogthum Hessen ist durch G. D. Gebauer aus Alsfeld, C. L. Glück aus Friedberg und G. Kühnst aus Darmstadt vertreten, ohne hervorragende Leistungen zu documentiren. Preußen hat ein beträchtliches Contingent zu der Piano-Ausstellung gebracht, welches durch achtzehn Firmen repräsentirt wird: G. Adam aus Wesel, Chr. Böttger aus Stettin, G. Claudor aus Berlin, J. Dresz aus Saarbrücken, C. J. Gebauher aus Königsberg, B. Grüneberg aus Stettin, W. Hartmann aus Berlin, J. Ibach und Sohn aus Barmen, Prof. Knacke aus Münster, H. Loos aus Siegen, W. Mager aus Breslau, C. Mahlitz aus Berlin, Th. Mann aus Bielefeld, Fr. Oberkrüger aus Köln, G. Schwechter aus Berlin, W. Spangenberg aus Berlin und Westermann & Comp. aus Berlin haben Concertflügel, Salonflügel, tafelförmige Pianos und Pianinos in verschiedenster Gattung und mannigfaltigster Ausstattung ausgestellt. Sachsens Ausstellungsobjecte dieser Klasse, wie solche von fünf Firmen geliefert wurden (Breitkopf & Härtel aus Leipzig, C. A. F. Haupt aus Leipzig, Julius Gräbner aus Dresden, C. Kaps aus Dresden, C. Irmler aus Leipzig) werden bereits häufig von Clavierspielern ersten Ranges in Anspruch genommen, namentlich die Concertflügel des Hrn. Hofpianofortefabricanten Kaps aus Dresden. Speciell müssen wir jedoch auch der Fabricate des Hrn. C. Irmler, Pianofortefabricanten aus Leipzig, Erwähnung thun. Bereits im Jahre 1854 in München fand der liebliche volle Klang der Irmler'schen Flügel die allgemeinste Anerkennung. Herr Irmler erhielt die Ehrenmedaille. Auch hier in London staunt man über den überaus gesangreichen, vollendet schön nuancirten Ton und über die äußerst angenehme Spielart, welche mit einer solchen Präcision verbunden ist, daß im Anschlage

der Ton sich willig vom zarten Pianissimo bis zum stärksten Forte entwickeln läßt. — Württemberg hat sich durch fünf Firmen: C. Stindel in Stuttgart, Hardt & Pressel in Stuttgart, Chr. Ochler in Stuttgart, Schiedmayer & Sohn und Haudt & Sohn in Stuttgart, an dieser Classe betheiligt. Die Stuttgarter Pianofortefabrication hat sich bedeutend ausgedehnt und erfreut sich eines steigenden Absatzes ins Ausland. Sie hat sich durch ihre Leistungen einen ausgezeichneten Namen erworben und nimmt durch ihre Werthschaffung eine wichtige Stelle im Ganzen der württembergischen Industrie ein.

Vergleichen wir die Instrumente der gesammten Aussteller zunächst mit denen der österreichischen Pianofortefabricanten, von denen zehn ausgestellt haben, so stellt sich die Thatsache heraus, daß, obwohl bei einigen Wiener Contertflügeln, sowie geringeren Instrumenten die neueren Constructionen und Mechanismen in ähnlicher Weise Berücksichtigung gefunden haben, wie bei zollvereinsländischen Instrumenten, doch dieselben bei gleicher Ausschmückung und Präcision der Arbeit, rücksichtlich des Preises namentlich mit den württembergischen nicht concuriren können, wie es denn überhaupt unleugbar ist, daß die österreichische Pianofortefabrication seit etwa acht Jahren wesentlich im Rückschritte begriffen, dagegen z. B. die sächsische und namentlich die Leipziger Erzeugung wesentliche Fortschritte gemacht hat. Noch glänzen allerdings viele Wiener Firmen, allein das zu hohe Arbeitslohn stört ihren Betrieb. Herr Miller aus Wien, welcher Stahlseiten ausgestellt hat, breitet seinen gediegenen Ruf mehr und mehr aus und erweitert sein selbst über England sich erstreckendes Absatzgebiet. Bekanntlich hat Herr Miller, infolge einer Preisausschreibung des niederösterreichischen Gewerbevereins, zuerst Stahlseiten erzeugt und nach und nach ein förmliches Monopol in diesem Industriezweige erlangt.

Auch Sachsen wird stets sein Absatzgebiet hinsichtlich der Pianofortefabrication erweitern, so lange es bemüht bleibt, ausgezeichnete Leistungen mit gewohnter Billigkeit beizubehalten. Das Clavierspiel, z. B. in Frankreich infolge der theuren Instrumente nur Sache der bemittelten Familien, hat in Deutschland und vorzugsweise in Sachsen und Würtemberg die allgemeinste Verbreitung gefunden.

Werfen wir einen Blick auf die Geschichte der Fortepianofabrication, so finden wir, daß die alte Sachsenstadt Freiberg sich rühmen darf, in ihrem G. Silbermann den Erfinder der Fortepianos anerkannt zu sehen, welcher das Hackebrett zuerst in ein kleines tafelförmiges Instrument umwandelte, jedoch sofort von einem Paduaner, Bartolomeo Cristofali, übertroffen wurde, insofern dieser, unabhängig von Silbermann, die Grundlage zu der gegenwärtig außerordentlich entwickelten Erard'schen Mechanik legte. In ein neues Stadium trat die Pianofabrication, als 1785 Sebastian Erard aus Strasburg, bereits als mechanisches Talent durch seine Verbesserungen des Pedalharfenmechanismus bekannt, in Paris eine Fortepianofabrik gründete, welche die erste in Frankreich, der Importation deutscher Instrumente ein Ziel zu setzen strebte. Später ging Erard nach London, woselbst sein Etablissement sich ebenfalls rasch entwickelte, so daß gegenwärtig das Haus Erard in London und Paris eine riesenhafte Ausdehnung besitzt.

Englands Geschichte der Pianofabrication sei mit folgenden Worten kurz angedeutet:

Gegen das Jahr 1760 kam ein Arbeiter von Silbermann nach London, der mit seinen Pianos nur geringes Aufsehen erregt zu haben scheint. Mehr Epoche machte 1765 der Schweizer Burkhard Tschudi, welcher sich in London niederließ, später seine Tochter an einen seiner Arbeiter, John Broadwood aus Schottland, verheirathete und ihm sein Geschäft überließ. Dieser, dessen Neffe gegenwärtig das Geschäft besitzt, erhob seine Pianofabrik in kurzer Zeit zur ersten der Welt, die vom Jahre 1781—1851 allein 18,000 flügelförmige Pianos im größten Maßstabe in die Welt gesendet hat. Die gesammte Zahl der bis zum Jahre 1851 von dieser Fabrik gelieferten Instrumente beträgt 103,750. Gegenwärtig kämpfen im Industrie-Palaste Broadwood, Collard, Hopkinson in erster Linie mit einigen dreißig Pianofortefabricanten Großbritanniens, welche größerntheils die einfachsten Mechanismen vertreten und in Bezug auf gute Arbeit, Kraft und Fülle des Tons, als auch durch Annehmlichkeit der Spielart Wunderbares leisten.

Die Leipziger Theaterneubaufrage ist in ein Zwischenstadium getreten. Bekanntlich ist die Ueberlassung des großen (nach dem Willen des Testators Schumann einfach „zum Besten der Stadt" zu verwendenden) Legates von 60,000 Thalern zum Neubau eines Theaters, von dem Testamentsvollstrecker Dr. Hoffmann an mehrere ziemlich entschiedene Bedingungen geknüpft und unter diesen besonders davon abhängig gemacht worden, daß das neue Theater auf dem Augustusplatz, gegenüber dem Museum, erbaut werde. Da nun aber an dieser Stelle der Baugrund ein sehr ungünstiger ist, so fürchtet man dort einen bedeutenden Mehraufwand, der unter Umständen selbst die Summe des Legats übersteigen könnte. Deshalb soll erst ein Kostenvoranschlag für den Bau, sowol auf dem Augustusplatz, als auf dem Königsplatz (vor dem Petersthor) angefertigt werden, von dessen Resultaten es abhängen wird, ob der Rath der Stadt Leipzig auf die Bedingungen des Dr. Hoffmann eingehen kann, oder nicht. — Unterdeß spricht man jetzt auch viel von einem vorzunehmenden Umbau des alten Theaters.

Als Curiosum theilen wir aus den Polizeiberichten mit, daß sich während der Leipziger Messe im Ganzen 271 fremde Harfenistinnen, Sänger und Sängerinnen, Violin-, Guitarre- und Harmonika-Spieler hier aufhielten und die polizeiliche Erlaubniß zum Musikmachen in öffentlichen Wirthschaften erhalten hatten, nachdem sie eine Probe ihrer Kunst vor der Prüfungs-Commission abgelegt. Es befanden sich darunter nur 46 Sachsen, alle übrigen waren Böhmen oder Preußen, auch einige Braunschweiger, Hamburger rc. und 3 Franzosen waren darunter. Hierzu kamen ferner 22 fremde Musikcorps mit 189 Musikern, welche gleichzeitig die Erlaubniß zum Musiciren auf Blasinstrumenten während der Messe erhalten hatten. Demnach hatte Leipzig während eines ganzen Monats die musikalische Einquartirung und Brandschatzung eines Bataillons von 460 Straßen- und Häuser-Musikanten zu erdulden!

In dem neuen Handelsvertrag zwischen Deutschland und Frankreich wird der Zoll auf musikalische Instrumente (von 1865 an) auf 4 Thaler herabgesetzt. Unsere deutschen Instrumente haben aber deshalb Nichts für den einheimischen Markt zu fürchten, denn ein französischer oder englischer Flügel z. B. würde selbst bei 4 Thaler Zoll, durch Zoll und Transport noch immer um mindestens 60 Thaler gegen einen inländischen vertheuert werden. Auch unsere Messinginstrumente, in deren Herstellung die Franzosen mit Hilfe mechanischer Mittel uns großen Vorsprung abgewonnen hatten, werden den Markt behaupten, nachdem man bei uns ebenfalls (freilich etwas spät) begonnen hat, sich derselben mechanischen Mittel zu bedienen.

In Mainz hat sich die städtische Behörde zu größerem Zuschuß zum Theater verstanden und statt des früher gewählten Directors Hallwachs nun Hrn. Ernst, der schon einmal das dortige Theater leitete, ernannt.

Die Stuttgarter Musikschule zählte im vergangenen Semester 400 Schüler.

Das Theater an der Wien ist geschlossen. Director Pokorny hat den Concurs angemeldet.

Kritischer Anzeiger.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte allein.

Hermann Berens, Op. 60. Preis-Sonate, gekrönt vom Preis-Comité in Stockholm. Leipzig, F. Schuberth & Comp. Pr. 1 Thlr.

Diese Sonate bewegt sich auf dem Boden traditioneller Form und geht in dieser Beziehung über die Sonaten aus Beethoven's erster Periode nicht hinaus. Ist der geistige Inhalt für ein preisgekröntes Werk auch nicht besonders hervorragend, weder durch Bedeutung noch durch Originalität der Gedanken, so spielt man die Sonate doch mit Vergnügen, denn es waltet darin ein wohlthuender Geist der Ordnung; die Arbeit ist sauber und claviergemäß und der Componist weiß durch recht geschickte thematische Gestaltung den leicht fasslichen und anmuthigen Ideen ein anziehendes Gepräge zu verleihen. Dabei giebt es für den Spieler keine wesentlichen Schwierigkeiten zu überwinden, weder nach Seiten der Technik, noch des Vortrages. Auch trifft die Sonate nach ihrer räumlichen Ausdehnung das wünschenswerthe Maß. Die vier Sätze nehmen nicht mehr als 18 Notenseiten in Anspruch.

Für Pianoforte mit Begleitung.

Hermann Berens, Op. 6. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Ebendas. Pr. $2^1/_3$ Thlr.

Das Werk datirt aus einer früheren Periode des Componisten. Zwar können wir uns von der Gesammtwirkung dieses Trios durch bloßes Lesen keine genügende Vorstellung machen, da das Werk nur in den einzelnen Stimmen, nicht in Partitur gestochen ist; aber so viel können wir versichern, daß die Arbeit recht ansprechende Elemente enthält und sich durch leicht eingängliches melodisches Wesen, wie auch durch Formengewandtheit empfiehlt. Das Trio enthält die üblichen vier Sätze, macht nur mäßige Ansprüche an die Spieler und ist offenbar von dankbarer, zugleich brillanter Wirkung.

F. W. Markull.

Unterhaltungsmusik.

Für Pianoforte.

Emanuel Kania, Op. 10. *Grand Polka brillant.* Leipzig, F. Hofmeister. Pr. $17^1/_2$ Ngr.

———, Op. 11. *Deux Romances.* Ebendas. Pr. $17^1/_2$ Ngr.

———, Op. 12. *Capriccio.* Ebendas. Pr. 20 Ngr.

———, Op. 17. *Grand Polonaise.* Ebendas. Pr. $17^1/_2$ Ngr.

Der Componist hat ein entschieden bedeutendes Talent für Salonmusik im besseren Sinne. Kania's Op. 10 ist trotz des Schwunges, der die „Grand-Polka" schon vor vielen anderen derartigen Arbeiten auszeichnet, immerhin noch das schwächere Werk. Op. 11 tritt schon bedeutender auf. Die beiden Piecen — Nr. 1. Barcarole. Nr. 2. Romanze — haben uns außerordentlich angesprochen. Ebenso auch das „Capriccio" Op. 12, das nicht nur in Dilettantenkreisen, sondern auch von Musikern von Fach beachtet zu werden verdient. Wir halten dieses „Capriccio" unter den vorliegenden Arbeiten für die bedeutendste. Die „Polonaise" Op. 17 schließt sich den vorhergehenden Compositionen würdig an; auch sie verdient, obwol sie nicht so hohen Aufschwung in sich trägt, eine weitere Verbreitung unter dem Publicum. Nach Allem, was wir aus den vorliegenden Werken Kania's entnommen, haben wir die Ueberzeugung gewonnen, daß der Componist gewiß auch in größeren, ernsteren Formen mit Glück arbeiten würde, denn seine feine Art und Weise der Behandlung und Durchführung seiner Themen erregen hohes Interesse und zeugen von ganz bedeutendem Talente. Möge der Componist bald wieder mit neuen Productionen uns entgegentreten.

Theodor Kullak, Op. 110. *Mazurka-Caprice.* Leipzig und Berlin, C. F. Peters. Pr. 25 Ngr.

A. Löschhorn, Op. 77. *Fantaisie-Caprice.* Ebendas. Pr. 25 Ngr.

———, Op. 78. *Polonaise brillante.* Ebendas. Pr. 25 Ngr.

Beide Verfasser obiger Compositionen sind bei dem musiktreibenden Publicum schon hinlänglich mit ihren Arbeiten bekannt und beliebt. Auch die vorliegenden schließen sich den früheren Arbeiten würdig an, und wir empfehlen dieselben allen Clavierspielern auf das Angelegentlichste.

Alex. Zarzycki, Op. 1. *Trois Poésies musicales.* Paris, J. Maho. Pr. 7 Fr. 50 C.

———, Op. 3. *Elégie, Prière, Plainte. Trois Poésies musicales.* Ebendas. Pr. 9 Frs. compl.

Man sieht es den vorliegenden Arbeiten an, daß es Erstlingsversuche sind, denn es mangelt denselben noch die wahre künstlerische Selbständigkeit, sie lassen aber doch, wenn der Componist rüstig fortarbeitet, für die Zukunft noch manches Gute hoffen. In Op. 1 hat uns Nr. 2 „Berceuse" am Meisten angesprochen. Des Componisten Op. 3 zeigt schon einen weiteren Fortschritt. Hier sucht der Tonsetzer schon mehr Abwechslung in seiner Themen-Durchführung anzuwenden. Auch die technische Ausführung erfordert schon ein weiteres Vorgeschrittensein. Der Componist, dessen wir schon früher gedachten, verweilte vor Kurzem längere Zeit in Leipzig, und soll auch ein trefflicher Clavierspieler sein.

Feuillets d'Album. Eine Sammlung der neuesten Original-Salon-Compositionen für das Pianoforte. Heft 1—9. Prag, Josef Schalek. Preis jedes einzelnen Heftes 80 Kr. Oe.-W. = 15 Ngr.

Es ist mit der Zusammenstellung einer Sammlung von Original-Compositionen eine sehr mißliche Sache, denn es wird gewöhnlich auch bei vorhandenem Guten schlechte Waare mit in den Kauf gegeben werden, die dann auf Kosten des wirklich Werthvolleren mit verwendet werden muß. Ganz so verhält es sich mit vorliegendem „Feuillets d'Album," das Original-Compositionen von verschiedenen theils bekannten, theils unbekannten Autoren enthält. Hier ist dem Mittelmäßigen und Ungenügenden so viel Rechnung getragen, daß das wirklich vorhandene Gute förmlich in den Hintergrund tritt. Es würde zu weit führen, jede einzelne Piece näher zu besprechen, deshalb führen wir nur den Inhalt jedes einzelnen Heftes speciell auf, und machen schließlich die bedeutendsten Nummern namhaft:

Heft 1 enthält: H. W. Veit Op. 54 „Frühlingsklänge" Impromptu. — F. X. Chwatal: „Die Capelle" (nach Conradin Kreutzer).

„ 2 enthält: Fr. Hiller: „Ständchen." — F. Neumann: „Reverie poetique."

„ 3 enthält: Fr. Schimak: Op. 20 „Valse-Caprice." — Jos. Kisch: „Ci-devant." Menuet.

„ 4 u. 5 enthalten: Herm. Berens: „Pensée fugitive." — Jos. A. Bergmann, Op. 10: Chanson Bohème transc. — Jg. Jelinek Op. 32: „Nocturne." — J. W. Kalliwoda: „Gondoliera." —

„ 6 u. 7 enthalten: W. Graf Op. 37: „Fantaisie Polonaise." — Fr. Kavan Op. 37: „Souvenir de Venise (Le Gondolier.)" — J. F. Kittl: „Andante." —

„ 8 u. 9. enthalten: C. Gerber Op. 9: „Chansonette." — Fr. Grützmacher: „Liebesklage", Lied-Transscription. — F. L. Zwonar Op. 40: „Characteristisches Tonstück." —

Wie diese Zusammenstellung beweist, ist die Sammlung eine sehr reichhaltige, doch ist, wie schon gesagt, des Guten sehr wenig vorhanden. Die hervorstechendsten Piecen sind: „Frühlingsklänge" von Veit; „Ständchen" von Hiller; „Nocturne" von Jelinek; „Gondoliera" von Kalliwoda; „Polonaise" von Graf; „Andante" von Kittl; „Chansonette" Op. 9 von Gerber. — Hatten wir schon vor Kurzem in d. Bl. Gelegenheit, ein günstiges Urtheil über Gerber zu fällen, so finden wir auch hier wieder Veranlassung, dasselbe zu wiederholen. — Das „charakteristische Tonstück" von Zwonar verdient auch beachtet zu werden. — Die äußere Ausstattung des Ganzen ist anerkennenswerth.

h.

LITERARISCHE ANZEIGEN.

Im Verlage von F. E. C. Leuckart in *Breslau* sind erschienen:

Joh. Seb. Bach,

Cantaten,

im **Clavierauszuge** bearbeitet

von

Robert Franz.

No. 1. Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist. 2 Thlr. 20 Ngr.
No. 2. Gott fähret auf mit Jauchzen. 2 Thlr.
No. 3. Ich hatte viel Bekümmerniss. 4 Thlr.

Im Druck befinden sich:

No. 4. Wer sich selbst erhöhet.
No. 5. O ewiges Feuer.
No. 6. Lobet Gott in seinen Reichen.

Bei dem stets wachsenden Interesse an **Bach**'scher Musik wird die Herausgabe dieser Clavierauszüge dem ernster strebenden Publicum um so willkommener sein, als ihm gerade dadurch das beste Mittel geboten wird, die **vollendetsten Kunstschöpfungen Bach's genauer kennen, würdigen und geniessen zu lernen.** In gleicher Bearbeitung — von **Dr. Robert Franz**, der in dieser Hinsicht anerkanntermassen bereits das Ausgezeichnetste geleistet — werden nach und nach die schönsten, für öffentliche Aufführungen geeignetsten Cantaten erscheinen.

Im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in *Leipzig* sind soeben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

v. Köchel, Ritter L., Chronologisch-thematisches Verzeichniss sämmtl. Tonwerke W. A. Mozart's. Nebst Angabe d. verloren gegangenen, unvollständigen, übertragenen, zweifelhaften und unterschobenen Composit. desselben. Hoch 4. Preis 6 Thlr.

☞ **Dieses wichtige Werk wird, wie überhaupt ersten Musikern und Musikfreunden, so besonders den Besitzern von O. Jahn's W. A. Mozart von Interesse sein.**

Köhler, Louis, Der Clavierfingersatz in einer Anleitung zum Selbstfinden systematisch dargelegt. Nothwendiges Supplement zu jeder Clavierschule. gr. 8. Preis 1 Thlr. 6 Ngr.

Kolbe, O., Kurzgefasste Generalbasslehre. (Eingeführt am Conservatorium der Musik zu Berlin.) gr. 8. Preis 21 Ngr.

Richter, E. F., Lehrbuch der Harmonie. Praktische Anleitung zu den Studien in derselben, zunächst für das Conservatorium der Musik zu Leipzig bearbeitet. Vierte Auflage. gr. 8. Preis 1 Thlr.

Im Verlage des Unterzeichneten sind erschienen:

F. W. Markull,

3 Sonaten für Pianoforte zu 4 Händen.

No. 1. A moll Op. 75. 1 Thlr. 5 Ngr.
No. 2. D dur Op. 76. 1 Thlr. 10 Ngr.
No. 3. Es dur Op. 77. 1 Thlr. 10 Ngr.

Diese 3 Sonaten, die in ihrer Schwierigkeit sich den *Clementi*'schen Sonatinen fortschreitend anschliessen und durch ihre melodiöse und klangvolle Wirkung ganz besonders auszeichnen, sind bei dem Mangel an vierhändiger Musik gewiss allen Pianofortespielern und Lehrern eine willkommene Erscheinung.

J. Rieter-Biedermann
in *Leipzig* und *Winterthur*.

Neue Musikalien.

Im Verlag von **Fr. Kistner** in *Leipzig* erschien soeben:

Genée, Rich., Op. 85. „Das Geheimniss." Komisches Duett für Tenor und Bass mit Pianoforte. 25 Ngr.
Gotthard, J. P., Op. 17. Drei Gesänge für Sopran oder Tenor mit Pianofortebegleitung. 10 Ngr.
Graben-Hoffmann, Op. 49 No. 1. „Der schönste Engel." Gedicht von *Eduard Neumann* für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Neue Ausgabe. { Für eine tiefe Stimme 10 Ngr. / Für mittlere Stimmlage 10 Ngr. / Für Piano allein 7½ Ngr.

Kontski, Apollinaire de, Op. 14. „Sentimens de Bonheur." Ballade pour Violon avec accompagnement de Piano. 1 Thlr.
———, Op. 15. „Tristesse et Gaité." Fantaisie-Mazourka pour Violon avec accompagnement de Piano. 1 Thlr.
Mayer, Charles, Op. 385. „Meditation élégisque" pour Piano. 10 Ngr.
———, Op. 340. 25 leichte Uebungsstücke für die Jugend mit Weglassung der Octaven für Pianoforte. Heft 1. 15 Ngr. Heft 2. 20 Ngr. Heft 3. 15 Ngr.
———, Op. 341. „Tyrolienne sentimentale" pour Piano. 10 Ngr.
———, Op. 342. Grande Valse brillante de Concert pour Piano. 15 Ngr.
Schumann, Robert, Op. 58. Skizzen für den Pedal-Flügel für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet von *Aug. Horn*. 1 Thlr.
Stiehl, Heinrich, Op. 41. „Die Elfenkönigin." Gedicht von *Fr. v. Matthisson* für Frauenchor und Solo mit Begleitung des Orchesters.

Partitur 2 Thlr.
Clavierauszug vom Componisten 25 Ngr.
3 Chorstimmen 16 Ngr.
Orchesterstimmen 1 Thlr. 10 Ngr.

Neue Musikalien

im Verlage von

C. Merseburger in Leipzig

Bach, C. P. E., Auswahl aus dessen geistl. Oden, Liedern und Psalmen für eine Singstimme mit Pianof., herausgegeben von *B. Widmann*. 1 Thlr.
Bönicke, H., Cäcilie. Choralvorspiele und Choralbearbeitungen für die Orgel. Heft III. IV. à 6 Ngr.
Brandt, Aug., Jugendfreuden am Clavier. Kleine gefällige Tonstücke, besond. Volks- und Jugendlieder für den ersten Unterr. im Clavierspiel. Heft 1. 12 Ngr. II. 15 Ngr. III. 15 Ngr.
Flügel, G., 24 kurze Choralvorspiele für die Orgel. Op. 59. 12 Ngr.
Schulz, F. A., Gesangschule, vorzugsweise bestehend aus Vocalexercitien mit Pianofortebegleitung. 1 Thlr.

Jakob, F. A. L., Deutscher Liederborn. Mehrstimmige Lieder für Oberklassen der Volks- und Bürgerschule. 5 Ngr.
Schubert, F. L., ABC der Tonkunst, oder das Wissenswürdigste für Musiker und Freunde der Tonkunst. 9 Ngr.
———, Instrumentationslehre, nach den Bedürfnissen der Gegenwart fasslich dargestellt. 9 Ngr.
Widmann, Ben., kleine Gesanglehre für die Hand der Schüler. 4. Aufl. 4 Ngr.
———, Formenlehre der Instrumentalmusik, nach dem Systeme *Schnyder's von Wartensee* zum Gebrauche für Lehrer und Schüler ausgearbeitet. 24 Ngr.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 6. Juni 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 23.
Sechsundfunfzigster Band.

B. Westermann & Comp. in New York
F. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Pariser Musikzustände. Von E. Schelle. II. (Schluß.) — Theoretische Werke: S. W. Dehn. — Aus Stockholm. — Kleine Zeitung: Correspondenz (Leipzig: Sing-Akademie, Jean Vogt); Tagesgeschichte; Journalschau; Vermischtes; Entgegnung; Geschäftsbericht des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.

Pariser Musikzustände während der Saison von 1861—62.

Von

E. Schelle.

II.

(Schluß.)

Theater.

Der Stoff der neuen Oper F. David's ist dem bekannten Gedichte gleiches Namens v. Moore entnommen, und seine Bearbeitung von Seiten der Librettisten zeugt von ungewöhnlichem Geschicke, poetische Elemente gründlichst zu verhunzen. So ist die köstliche Figur des Kammerherrn Fadladern, welcher bei Moore so schön den Gegensatz der altklugen, hausbackenen Verstandeskritik zur blühenden Poesie veranschaulicht, in einen abgelebten, nichtsnutzigen Pulcinell verwandelt und der Dichterjüngling Feramoz hat sich zu einem Bänkelsänger nach Art des Troubadours im „Trovatore" aufgeschwungen.

Der erste Act führt die Reise Lalla Rookhs zu ihrem künftigen Gemahle, dem jungen Könige von Bucharien vor. Eine schöne Gegend stellt sich dem Blicke dar. Noureddin — diesen Namen trägt in der Oper Feramoz — liegt schlafend unter einem Baume. Ein Theil des Gefolges der Prinzessin erscheint, um das Zelt zur Nachtruhe aufzuschlagen. Man entdeckt den schlafenden Jüngling, frägt ihn aus; bald entsteht ein Tumult, denn der Sänger weigert sich, den Ort zu verlassen. Mittlerweile hat sich Baskir (Fadladern) eingefunden. — Wer bist du? — herrscht er den Unbekannten an. — Ein Sänger — antwortet dieser eben nicht unterwürfig. — Ein Sänger? — fort mit dir, so dir dein Leben lieb ist! Die Prinzessin wird an diesem Orte halten und duldet in ihre Nähe kein fahrendes Gesindel! — Noureddin protestirt, aber — contre la force point de resistance. — Inzwischen ist das Zelt aufgeschlagen; die Prinzessin tritt mit ihrer Vertrauten Mirza nebst Gefolge auf, da zeigt sich plötzlich der schlaue Sänger von neuem. Baskirs Zorn kennt keine Grenzen, er befiehlt den Zudringlichen zu ergreifen und zu tödten; aber Lalla Rookh hat ihn schon erblickt. Das genügt, um ihn zum Singen einzuladen und — sich in ihn zu verlieben. Auf ihren Befehl bleibt fortan Noureddin. Es wird Nacht; die Prinzessin zieht sich liebesiech in ihr Zelt zurück. — Wie gern sähe sie den Sänger ohne Zeugen! — Die schlaue Mirza weiß Rath. Der alte Baskir ist nicht gleichgültig gegen sie; Mirza verlockt ihn zu einer Promenade im Walde. Zwar sind Wachen um das Zelt gestellt, allein sie schlafen. Noureddin nimmt den günstigen Augenblick wahr, schleicht herbei und giebt seine Gegenwart zu erkennen. Da tritt Lalla Rookh aus dem Zelte; beide blicken sich stumm und liebend an und — der Vorhang fällt. — Im zweiten Acte ist Lalla Rookh an dem Orte ihrer Bestimmung angelangt. Baskir verkündet ihr das Nahen ihres zukünftigen Gemahles. Die Prinzessin erklärt ihm jedoch bündig, daß sie den Sänger liebe und ihm angehören wolle; sie werde dies dem Könige offen gestehen. Man kann sich den Schrecken des armen Baskir vorstellen. Er faßt sich indeß kurz und beschließt des Sängers Tod. Um diesen zu retten, erfindet Mirza schnell eine Fabel, aber unglücklicher Weise kommt gerade in dem verhängnißvollen Augenblicke der arglose Noureddin, um der Prinzessin, wie gewöhnlich, aufzuwarten. Wachen ergreifen ihn; schon will man ihn zum Tode führen, als den Baskir ein Gedanke durchzuckt. Er sendet die Wachen fort, ladet den Sänger zum Trinken ein und macht ihn den eben nicht ehrenhaften Vorschlag, er solle die Neigung der Prinzessin schlau benutzen und sich und ihn, Baskir, dadurch zu Ehren und Aemtern verhelfen. Noureddin schlägt ein, Baskir entfernt sich. Da erscheint Lalla Rookh; sie hat Alles gehört und kündigt entrüstet dem Sänger ihre Liebe auf. Glücklicher Weise kann sich dieser rechtfertigen; er hat ja nur ein diplomatisches Mittel angewendet, um dem drohenden Tode zu entgehen. Baskir kommt zu ihnen und meldet die Ankunft des Gefolges; der König werde gleich erscheinen, sie müßten sich jetzt trennen. — Wir bleiben und erklären dem Könige ehrlich und offen unsere Liebe! — ruft der Sänger aus. — So gehe in den Tod! schreit der wüthende Baskir; — ergreift ihn, Wachen! — Lalla Rookh fällt in Ohnmacht und Noureddin wird abgeführt. — Jetzt naht sich der Zug und inmitten einer glänzenden Begleitung erscheint — der vermeintliche Sänger

im königlichen Schmucke. Um seine Braut kennen zu lernen und ihre Liebe zu gewinnen, hatte er die obige Rolle gespielt. So schließt dieses Stück, welches sich eine komische Oper nennt.

Wenn Herr David beabsichtigte, den langweiligen Ton des Gedichtes musikalisch wiederzugeben, so muß man anerkennen, daß er diesen Zweck vollkommen erreicht hat. Die Oper enthält eine wahre Musterkarte von abgehörten musikalischen Gemeinplätzen, welche durch das überall hervortretende Haschen nach origineller Färbung, wie durch eine affectirte und dennoch schablonenhafte Instrumentirung häufig bis zur Caricatur ausgemalt werden, und die verhältnißmäßig wenigen interessanten Momente, wie ein hübsches Lied des Sängers im ersten Acte, den Tanz der Bajaderen und das Trinkduett gegen den Schluß, gänzlich ersticken. Am widerlichsten berührt aber der schroffe, unvermittelte Wechsel des in der Großen Oper üblichen schweren Effectstyls mit der leichten Weise, welche das komische Genre verlangt; — ein Fehler, den sich sonst französische Componisten in dieser Gattung nicht leicht zu Schulden kommen lassen. Mit einem Worte: Armuth an Gedanken, Mangel an Formenschönheit und ästhetischen Sinn treten trotz der Schminke materieller Instrumentaleffecte aus jedem Zuge dieses Gebildes hervor. Lalla Rookh erinnert unwillkürlich an jene Koketten, welche die von der Natur versagten Reize falschen Haartouren und allerhand Toilettenkünsten entlehnen; sie blenden wol auf den ersten Blick, allein bei näherer Prüfung enthüllt sich die Lüge in ihrer ganzen Widerwärtigkeit.

Wie stach dagegen das lebensfrische Singspiel von Monsigny mit seinen kecken, ehrlichen Melodien ab! — Und doch war Monsigny weder ein genialer noch durchgebildeter Musiker. Allein in seinem Werke sprudelt die vor Fülle überströmende schöpferische Kraft seiner Zeit, während uns in der Muse Herrn David's das Zerrbild einer affectirten, dem sittlichen Tode verfallenen Demimonde entgegentritt. Daß uns die Direction diesen Gegensatz in seiner ganzen Tragweite an einem Abende zur Anschauung brachte, dafür sei ihr gedankt, selbst wenn sie es gegen ihren Willen that.

So verbleibt demnach das Recht der Concurrenz mit Auber und Adam bis jetzt nur Grisar, dessen „Juwelier von St. James" die Räume des Hauses stets anfüllte. Grisar ist in der That der talentvollste unter den heutigen Componisten in der Gattung der komischen Oper, und zugleich der Einzige, welcher dem conventionellen Musettenstyl durch manche eigenthümliche Züge ein neues Leben einzuhauchen vermocht hat. Mag ihn auch der Tadel einer Vorliebe für die Quadrillenweise, welche Adam in Mode brachte, mitunter nicht mit Unrecht treffen, so ist er in seiner Melodik doch bei weitem weniger trivial und vor allem weit ehrlicher, als dieser, und wenn er Auber an musikalischem Witze und schlagendem Ausdrucke unverkennbar nachsteht: an Formengewandtheit und Mannichfaltigkeit der Nuancen überragt er sowol ihn als seine unmittelbaren Vorgänger und Vorbilder unbedingt. In dem neuesten Werke dieses Künstlers, der „Chatte merveilleuse", macht sich sogar ein höheres Streben nach local-charakteristischer Färbung auf eine erfreuliche Weise geltend. So wenig auch dieses Ziel erreicht ist und von dem einseitig beschränkten Realismus der neu-französischen Schule unmöglich zu erreichen war, so hat die Musik dadurch an künstlerischem Charakter gewonnen und darf sich den besten Leistungen auf diesem Gebiet, Auber und Halévy nicht ausgenommen, würdig zur Seite stellen.

Die „Chatte merveilleuse", zu deutsch die „Wunderkatze", behandelt das bekannte Märchen vom gestiefelten Kater, nur daß der ursprünglich wenig bühnengerechte Stoff von den französischen Librettisten, den HH. Dumanoir und d'Ennery, vielfach erweitert und verändert worden ist. Ein Unhold des Waldes und eine wohlthätige Fee stehen als leitende Mächte der Handlung im Hintergrunde. Der erste, der Schrecken aller Advocaten, Procuratoren und Huissiers, wirbt schon seit 300 Jahren vergeblich um die Liebe der Fee, welche ihrerseits auf gute Seelen Jagd macht, und erklärt ihr jetzt, daß er fortan allen ihren Unternehmungen entgegenarbeiten werde, bis sie ihm Herz und Hand bewillige. Die Fee nimmt die Herausforderung an und damit ist der Grund zu den folgenden Begebenheiten gelegt. Beim Aufgang des Vorhanges ist der alte Müller bereits gestorben und seine drei Söhne theilen sich in die Hinterlassenschaft. Bescheiden wählt Urban, der älteste, seinen Liebling die Katze Feline. Diese Herzensgüte erwirbt ihm das Wohlwollen der Fee, welche nun sein Glück beschließt. Wie Urban mit seiner Feline — einem weißen Kätzchen mit künstlicher Mechanik, welches die Zunge herausstreckt und den Schwanz bewegt — bei der den Knoten der Handlung schürzenden Stelle auf der Bühne erscheint, tauchen auf einen Wink der Fee drei elfenartige Wesen aus der Erde auf, breiten einen Schleier über das Thier, welcher, nach einigen Augenblicken fortgezogen, Madame Cabel als schönes junges Mädchen in zierlichem Pagencostüme enthüllt. Ein leichter weißer Pelzbesatz und manche Eigenthümlichkeiten, wie z. B. eine gewisse graziöse Bewegung der gekrümmten Finger nach den Augen zudringlicher Personen verrathen allein die ursprüngliche Katzennatur. Feline führt nun ihren Herrn ganz dem Gange der Sage gemäß stufenweise seinem Glücke entgegen, bis dieser, von Freude und Dankbarkeit hingerissen, ihr einen Kuß auf die Stirne drückt. Damit strömt aber plötzlich ein neues Leben in ihre Natur; die Liebe, und als unvermeidliche Folge, der Schmerz bemächtigen sich ihres Herzens. Dieses Motiv nebst manchen eingeschalteten Episoden rückt von nun an die Handlung aus dem Gleise der Sage und bedingt einen entsprechenden Schluß. Feline vollbringt ihre Mission, macht ihren Herrn zum Marquis von Carabas und Verlobten der Tochter des Königs, allein Urban fühlt in dem Augenblicke, da er das Ziel seiner Wünsche zu erreichen im Begriff steht, eine heftige Liebe für seine Freundin und ehemalige Katze. Er bittet die Fee flehentlich, ihn in seinen früheren Zustand zurück zu versetzen. Es geschieht; er heirathet Feline und fühlt sich glücklich. Die Fee, der Unhold, der König und seine Tochter machen sich ihrerseits auch glücklich und so endet das Stück zur Zufriedenheit aller betheiligten Personen. — Die Partitur enthält neben vielem Verfehlten und Trivialen manche Partien von wahrhaft origineller Auffassung und gelungener Wiedergabe. Zu solchen gehört namentlich der Schluß des zweiten Actes. Der König, die Prinzessin, Urban, Feline nebst dem Gefolge und Volke ziehen in feierlichem Paradeschritte aus, die Güter des vermeintlichen Marquis von Carabas zu besichtigen, d. h. sie heben die Füße auf und thuen, als ob sie gingen, während dessen eine fortlaufende Verwandlung die Decorationen verschiedener Gegenden in Mondscheinbeleuchtung an ihnen vorüberführt. Der diese Scene begleitende Chor giebt den träumerischen und dabei burlesken Ton, welcher sich über die ganze Situation legt, vortrefflich wieder und ist in seiner Art meisterhaft behandelt. Die Pariser Kritik hat übrigens die Oper vielfach getadelt; ein Beweis, daß sie nicht ohne Werth ist. —

Diese Partitur gehört dem lyrischen Theater, welches überhaupt unter den drei genannten Instituten das reichhal-

tigste Repertoir aufweist. Das lyrische Theater kann vermöge seiner Organisation mit der Großen wie mit der komischen Oper concurriren, obwol das ihm zufallende Genre eigentlich sich auf das lyrische Drama im engeren Sinne beschränkt. So hatte z. B. Berlioz anfänglich dieser Bühne seine Oper „Die Trojaner" zugestellt und sie erst später durch Vermittelung der Madame Viardot zur Großen Oper übergeführt. Kann auch das lyrische Theater nicht ähnliche Vortheile bieten, wie jene oder die komische Oper, so ist es dafür zugänglicher und macht wenigstens sehr häufig den Künstler hoffähig. Ueberhaupt gehen von diesem Institute alle höheren und schöpferischen Anregungen für die dramatische Musik in Paris aus, weil es in Folge seiner kaum zehnjährigen Existenz weniger der Routine verfallen und — kein Hoftheater ist. Dazu kommt noch der Vortheil einer von den Pferdeställen des Faubourg St. Germain entfernten Lage; die rossetummelnden Jünglinge des Jockeyclubs können hier keine Tänzerinnen unter ihre Protection nehmen und halten natürlich keine Loge. Das lyrische Theater hat mithin die Erlaubniß, liberal zu sein und benutzt sie zum Besten der Kunst, soweit es seine Existenzmittel gestatten. Es bewahrt nicht nur die historischen Erinnerungen durch wiederholte Vorführung älterer classischer Werke, wie „Richard Löwenherz" von Grétry und „Joseph in Aegypten" von Méhul, sondern gewährt auch der fremden Kunst eine gastliche Aufnahme. Hier wurden die Pariser zuerst mit „Figaro" von Mozart, mit „Fidelio" und dem „Freischütz" bekannt, hier feierte im vorjährigen Winter Gluck mit dem „Orpheus" seine Auferstehung und hier kam sogar am Schlusse der diesjährigen Saison wohlbehalten zur Welt — ein junger Beer, ein Neffe des berühmten Meyerbeer, mit einer zweiactigen Oper „Das Mädchen von Aegypten". Ich mache namentlich auf dieses Ereigniß als auf einen Fall von außerordentlicher Tragweite aufmerksam; denn nie wurde meines Wissens das Princip des modernen Communismus in einer musikalischen Schöpfung mit solcher Consequenz und so elegantem Schick durchgeführt, wie es in dieser Erstlingsoper geschehen. Wenn sich einst sieben Städte um die Ehre stritten, den Homer hervorgebracht zu haben, so könnten mit noch weit größerem Rechte mindestens vierzehn französische Operncomponisten auf Grund der Familienähnlichkeit um die Vaterrechte an diese Pariser Schönheit von Aegypten mit einander processiren. Glücklicher Weise hat das Gouvernement, welches nicht communistisch ist, für dergleichen Conflicte jetzt seine Maßregeln getroffen; die in Bälde zu erwartende Proclamation des neuen Eigenthumsgesetzes zu Gunsten der Literaten und Künstler wird dem jungen Herrn Beer selbst nolenti volenti seine rechtmäßige Vaterschaft für ewige Zeiten garantiren.

In Hinsicht der künstlerischen Ausführung ist das lyrische Theater der komischen Oper im Allgemeinen überlegen und ringt sogar mitunter der Großen Oper die Palme ab. Mag es auch in der Summe seiner Kräfte der Ersteren nachstehen, so besitzt es doch in Madame Marie Cabel eine Sängerin, welche die Fräulein Cico und Marimon, ja selbst den künstlichen Arm Roger's hinreichend aufwiegt. Den Letzteren — ich meine Herrn Roger — sähe ich, offen gestanden, weit lieber mit einem Arme und einer künstlichen Stimme, umso mehr, da sein großer Ruhm zum guten Theil auf künstlichen Grundlagen ruht. Herr Roger singt noch immer Georg Brown in der „Weißen Dame" und wird ihn wahrscheinlich bis an seinen Tod singen, da das Alter seinen Stimmmitteln keinen Eintrag mehr thun kann. — Die Aufführung der „Weißen Dame" in der komischen Oper verdient übrigens dem europäischen Interesse anempfohlen zu werden. Das darin agirende Personal hat ein großes Problem gelöst: es hat die Möglichkeit dargethan, eine dreiactige Oper von der ersten Note bis zur letzten durchzusingen, ohne auch nur einen correcten Ton zu verschulden.

Theoretische Werke.

I.

S. W. Dehn, Harmonielehre mit angefügten Generalbaßbeispielen. Zweite vom Verfasser umgearbeitete Ausgabe. Berlin 1860. Schlesinger'sche Buch- und Musikalienhandlung.

Mit wie großer Achtung und Pietät ich auch an das Studium der Dehn'schen Harmonielehre gegangen bin, muß ich doch gestehen, daß ich mehr und mehr enttäuscht wurde, je weiter ich in der Lecture kam.

Dehn's Buch hat als Geschichte der Harmonietheorie hervorragende Bedeutung; als Harmonielehre genügt es nicht, weil es in der Forschung zurückgeblieben, und weil der speciell theoretische Theil zu vielfältig von historischen Notizen unterbrochen ist, so daß der Lernende kein klares Bild der Sache empfängt. Im mündlichen Unterrichte mag sich die Dehn'sche Harmonielehre vielleicht günstiger gestaltet haben.

Dehn steht im Wesentlichen noch auf dem Albrechtsberger'schen Standpuncte. Konnte er von Marx wenig gebrauchen, weil dieser nur hauptsächlich in der Vortragsweise Neues bot, so hätte er doch von Hauptmann (dessen „Natur der Harmonik und der Metrik" der Berliner Professor noch erlebte) Vieles lernen können: denn dieser bietet gar Manches, wonach Dehn vergeblich suchte, z. B. ein „System", die Begründung vieler Regeln und dergl. mehr. Speciell fußt Dehn auf der Theorie seines Lehrers Bernh. Klein; von diesem sagt er aber in der Vorrede, daß derselbe erst ein System annahm, es verwarf, wieder annahm und es dann fallen ließ. Freilich hat Dehn auch selbst gedacht, doch ohne durchgreifenden Erfolg. Er hat durch unnütze Namen und Classificirungen vielen Wortballast aufgebracht, sogar auch des geradezu Falschen nicht wenig ausgesprochen.

Ich sage dies nicht ohne inneres Widerstreben, weil es einer Autorität gilt; ich sage es aber auch nicht ohne das vollste innere Wahrhaftigkeitsgefühl. Dehn's Autorität als Harmonielehrer bekommt dadurch einen Stoß, nicht nur für mich, sondern (sofern meine Begründung im Einzelnen hier gestattet wäre) gewiß auch für Andere, wenn sie mit der Theoriefortbildung gleichen Schritt hielten und nicht blind an dem berühmten Namen hängen. Dehn's Autorität als Contrapunctist und Historiker wird Niemand anzweifeln, der seine dahin einschlagenden vorzüglichen Arbeiten kennt, die, wenngleich sehr trocken, doch sachlich wahr sind.

[Anmerkung der Redaction: Hier beginnt unser geschätzter Mitarbeiter seine Behauptungen im Einzelnen zu begründen, indem er die schwachen Puncte und wesentlichsten Irrthümer des Dehn'schen Buches eingehend bespricht. — Der Umfang dieser gründlichen und dankenswerthen Arbeit ist aber leider zu groß, um ihr an dieser Stelle vorläufig den wünschenswerthen Raum gewähren zu können. Sollte aber die Köhler'sche, in gegenwärtiger starker Kürzung nur summarisch auftretende Kritik angefochten werden, so würden wir, das Interesse unsers Mitarbeiters wahrend, ihm nachträglich

den erforderlichen Raum für Begründung und Vertheidigung zur Disposition stellen.]

Das Endresultat der hier vorliegenden Arbeit ist: daß die Dehn'sche Harmonielehre ein wirres Werk und vor Allem kein Lehrbuch sei. Mögen fertige Harmoniker dasselbe im Interesse der historischen Notizen studiren, diese lohnen der Mühe. Der Autor gab sie nur als Nebensache: sie sind aber gerade die Hauptsache, insofern man nur aus ihnen Nutzen ziehen kann.

Ich füge noch hinzu, daß außer den Fehlern auch manche Tugenden in dem Buche sind; doch sind diese von so wenig besonderer Art, daß man sie in allen gewöhnlichen Lehrbüchern findet.

Wenn ich mich auf Hauptmann's „Natur der Harmonik und der Metrik"*) bezog, so durfte ich das wohl aus dem Grunde, weil darin das einzige bis jetzt vorhandene Begründungssystem enthalten ist. Das Buch steht außer allen Parteien, ausgenommen etwa, was die Enharmonik betrifft. Was eine Etymologie mit den literarischen Parteien zu thun hat (nämlich Nichts), das hat Hauptmann's Buch mit den musikalischen Richtungen zu thun. Es gehört Allen an und bildet den Grund zu allen Harmonielehren. Ich verweise beziehungsvoll auf unseres Weitzmann freudig rühmende Aussprüche über Hauptmann's Buch. Es ist vielfach schief, oberflächlich und mißverständlich beurtheilt worden; die Schuld liegt nicht in dem Buche; nur schwer zu denken ist es in der Fassung, doch Ernst und Fleiß überwindet Alles, und so empfehle ich sein Studium allen Harmonielehrern und Schülern. Es wird die Zeit kommen, wo jeder Musiker mit dem Inhalt des Hauptmann'schen Buches vertraut sein muß, es enthält eben die höhere Harmonielehre — und noch Etwas mehr.

L. Köhler.

Aus Stockholm.

Ich habe Ihnen bereits vor Kurzem die ersten Mittheilungen über die Aufführung von Franz Berwald's großer romantischer Oper „Estrella di Soria" gemacht. Doch scheint mir die erste Schöpfung eines schwedischen Componisten auf dem Gebiete des musikalischen Dramas, ein für die künstlerische Welt genügend interessantes Ereigniß, um eine zweite eingehendere Besprechung zu rechtfertigen.

Aehnlich dem historischen Drama „Torkel Huntorn" von Bar. Beskom, ist „Estrella" bereits vor mehr als 20 Jahren geschrieben worden. Unsere Zeit thut sich was zugute darauf, daß sie die zeitgenössischen Talente erkennt und würdigt; das vorliegende zweifache Beispiel zeigt uns aber, daß die das Ideale Anstrebenden in unserer Zeit oft eines ebenso großen Resignationsvermögens bedürfen, als in der Vergangenheit. Ich denke jedoch, daß Berwald nichts dadurch eingebüßt hat, daß seine Schöpfung so spät an den Tag kommt. Ich glaube nämlich, daß sie jetzt besser gewürdigt wird, als vor 20 Jahren der Fall gewesen wäre. Wie ich bereits in meiner ersten Correspondenz erwähnte, hatte Berwald sich schon längst der Fortschrittspartei (wenn auch nicht ihren Exaltados) angeschlossen. Man hat dieser Partei Formlosigkeit und Mangel an Melodie vorgeworfen, und hat die Reform, welche diese Schule, mit Rich. Wagner an der Spitze, erstrebt, höchstens in einigen Nebenumständen anerkennen wollen, nämlich in der Abschaffung der vernunftwidrigen Verlängerungen der Situationen durch die widersinnigsten, abgeschmacktesten Textwiederholungen. Mag es sein, daß der eine oder der andere Jünger mit den oberwähnten Fehlern behaftet ist, so kann man doch unmöglich leugnen, daß das Streben der Schule auf einer inneren Nothwendigkeit beruht, daß sie die fortschreitende Entwickelung der Kunst repräsentirt, welche ihre Blüthe ebenso tragen wird, wie die vorhergehenden Entwickelungsperioden. Die Richtigkeit und Nothwendigkeit dieser Bestrebungen fängt bereits an, allmählig begriffen zu werden, und deshalb meinte ich, daß Berwald's Werk heute besser gewürdigt würde, als vor 20 Jahren.

Das Libretto ist, wie ich bereits früher erwähnte, von Otto Prechtler. Man wird nach Spanien ins 15. Jahrhundert, in die Zeiten der ritterlichen Kämpfe der Spanier mit den Mauren versetzt. Der castilische Feldherr Sagatero kehrt von einem glücklichen Feldzuge gegen die Mauren zurück und führt als Gefangene die Prinzessin Solma und den Prinzen Mirza mit sich. Der Sieger wird jedoch von seiner schönen Gefangenen überwunden, so zwar, daß er in seiner Freude über Solma's Gegenliebe seine Braut Estrella vergißt und sich mit Solma zu vermählen beschließt. Estrella erhält durch ihren Diener und Spion Diego Nachricht hiervon und ihre Liebe verwandelt sich in das glühendste Rachegefühl gegen Sagatero und Solma, besonders da Sagatero bei einem Hoffeste ihre Hand öffentlich zurückgewiesen hat. Man wird in dieser Handlung bald in Sagatero's Lager, bald in des Königs Palast versetzt.

Der dritte Act (der zweite des Libretto, weil der erste Act in zwei getheilt worden ist) spielt theilweise in einem Walde, in welchem der König jagt; man hört Schüsse und Jägergesang; Solma, von Ritter Sambrano, Sagateros Freund, begleitet, wird von Mirza verfolgt, welcher sie liebt und seinerseits von gleichem Haß gegen Sagatero wie Estrella erfüllt ist. Sie retten sich vor ihm, indem sie in eine Grotte flüchten. Im letzten Act sieht man den Meeresstrand. Sagatero, Solma und Sambrano sollen in ein anderes Land reisen, da wird Solma im letzten Augenblicke von Estrella geraubt, welche sie von einer Klippe ins Meer stürzen will; doch wird sie wieder gerettet, nur Estrella tödtet sich in ihrer Verzweiflung.

Man sieht, das Libretto ist weder schlechter noch besser als die gewöhnlichen. Es bietet Gelegenheit zu vieler Abwechselung in der musikalischen Behandlung, entwickelt starke Leidenschaften und farbenreiche Stimmungen und ist in Berwald's Hand eine gute Unterlage für eine wahrhaft dramatische Musik geworden. An melodischen Gedanken leidet Berwald keinen Mangel; im Gegentheil strömen sie mit stets dramatischer Wahrheit reichlich hervor. Man wird von einer Seite her vielleicht einwenden, daß die sehr sorgfältige, oft gelehrte Durchführung zuweilen die Musik schwer faßlich und weniger populär mache; doch eben diese vortreffliche Arbeit erhöht in den meisten Fällen die an und für sich schon sehr effectvollen Vocalpartien. Besonders erwähnenswerth erscheinen mir: die beiden großen Arien der Estrella, in welchen eine Sängerin überdies die größte Bravour entwickeln kann; Solmas Cavatine im letzten Act mit ihrem exotisch klingenden Hauptmotiv, dem sprühend heiteren Nachsatz und der höchst pikanten Begleitung, welche Nummer, meiner Ansicht nach,

*) Ich habe den Inhalt des Hauptmann'schen Werkes in ausgeführter Form dargelegt im II. Bande meiner „Systematischen Lehrmethode" (Breitkopf & Härtel); außerdem habe ich das Wesentlichste daraus zum Grunde gelegt meinem Buche: „Leicht faßliche Harmonie- und Generalbaßlehre. Ein theoretisch praktisches Handbuch zum Gebrauch für Musikschulen, Privat- und Selbstunterricht." (Königsberg, Gebr. Borntraeger.)

wol mit die bedeutendste sein dürfte, was nicht wenig sagen will, da die Oper deren so viele vorzügliche enthält; Sagatero's Romanze mit Begleitung der Mandoline und stellenweisem Einfallen des Chores; das bereits früher in einigen Concerten aufgeführte schöne Quartett im dritten Act; der Schlußchor des dritten Actes und endlich das Finale des letzten Actes, wo die glücklichen Liebenden fortsegeln, während das Volk vom Strande ihnen Lebewohl zuruft und für ihr Wohlergehen betet, und Estrella in Verzweiflung über ihre mißlungenen Rachepläne sich tödtet.

Wenn ich überhaupt etwas rügen möchte, so wäre es, daß Berwald seine Oper mit Musik beinahe überladen hat; mehrere Chöre leiden an Länge. Abkürzungen, im ersten und zweiten Act namentlich so, daß diese, wie ursprünglich angelegt, wieder einen Einzigen bildeten, dürften das Ganze wesentlich heben. Die Aufführung ist als eine durchweg gelungene zu nennen. Frl. Andrée, welche Estrella's überaus schwierige und anstrengende Partie übernommen hatte, führte sie mit gelungener Auffassung des äußeren leidenschaftlichen Charakters durch. Das große technische Vermögen und die Energie, welche die Partie in Anspruch nimmt, gab Frl. Andrée neue Gelegenheit, ihre vorzüglichen Eigenschaften, die sie zu einer Sängerin ersten Ranges machen, an den Tag zu legen. Frau Stranberg gab Solma's schönes poetisches Bild rühmlichst wieder und wurde namentlich nach der obgenannten Cavatine, welche sie mit besonderer Anmuth sang, stürmisch applaudirt. Für Hr. Arnoldson scheint die Partie Sagatero's wie geschaffen und wurde ihm sehr viel Auszeichnung seitens des Publicums zu Theil. Sehr erfreulich war es Hrn. Adelberg, einen höchst intelligenten Künstler, einmal wieder in einer ihm entsprechenden würdigen Rolle, dem Mirza, zu sehen, was ihm leider selten genug zutheil wird. Die Nebenpartien wurden ebenfalls verdienstvoll ausgeführt. Die Ausstattung war befriedigend. Im Ganzen kann man unserer Bühne Glück wünschen zur Acquisition dieses Werkes, welches sich würdig in die Reihe der bedeutendsten Schöpfungen der Neuzeit stellen darf.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Concert der Sing-Akademie. — Am Abend des 31. Mai, J. Haydn's Todestag, veranstaltete die Sing-Akademie, unter Mitwirkung des Dilettanten-Orchestervereins und unter Leitung des Hrn. von Bernuth, als gemeinschaftlichem Dirigenten beider Vereine, eine Aufführung von Haydn's „Jahreszeiten" im Saale des Gewandhauses. — Trotz der heißen „Jahreszeit" hatte sich das, durch circa 45 Winterconcerte bereits abgehärtete musikalische Publicum doch sehr zahlreich eingefunden, da (wunderbar genug) der jetzigen Leipziger Generation die Haydn'schen „Jahreszeiten" so gut wie neu waren. Es mag dem wiener, wie dem süddeutschen Publicum überhaupt, welchem der Haydn-Cultus zum täglichen Brod geworden ist, wie eine Fabel klingen, daß über 20 Jahre vergehen konnten, seitdem die „Jahreszeiten" in Leipzig in ihrer Totalität gehört worden sind. Bruchstücke daraus wurden zwar öfter in den Gewandhausconcerten vorgeführt; doch hat die Aufführung Haydn'scher Werke (eine Anzahl Quartette und Symphonien natürlich ausgenommen) in Leipzig, seit der Mendelssohn'schen Periode, nie bedeutende Dimensionen angenommen und annehmen können, da die Bekanntschaft mit den Werken von Bach, von Mendelssohn und seiner Schule, und später von Schubert, Schumann ꝛc. in den Vordergrund trat, — Werke, die anderwärts theilweise erst jetzt ihren sicheren Weg zu machen beginnen, während sie in Leipzig seit Jahrzehnten schon eingebürgert sind. Dies nur beiläufig, als Präservativ gegen etwaige Selbstüberhebungen anderer, mit der vor Beethoven'schen Zeit sich fast ausschließlich beschäftigenden und darauf sich nicht wenig zugute thuenden Concert-Vereine. —

Diese lange Pause hatte ihr Gutes. Das Haydn'sche Werk wirkte mit einer Frische und Lebendigkeit auf uns, wie diese (in noch höherem Grade als die „Schöpfung") durch und durch gesunde, wahre und lebensfrische Schöpfung wirken soll, aber in unserer reflectirenden Zeit nur dann wirken kann, wenn man von der classischen Naivität des vorigen Jahrhunderts nicht bereits übersättigt ist, daher den ewig heiteren Himmel einer uns ferner liegenden Lebens- und Kunstanschauung als willkommene Abwechselung nach strengerer Geistesarbeit, als gemüthvolle Erholung nach ernsteren Wanderungen und Kämpfen begrüßen und genießen darf.

Die Aufführung war im Ganzen eine recht gelungene. Herrn Sabbath aus Berlin („Simon", Baß) gebührt der erste Preis. Er brachte mit seinen schönen und trefflich geschulten Mitteln die Partie zur vorzüglichsten Geltung, und erntete nach jedem Solo den reichlichsten und ungetheiltesten Beifall. Auch Herr Otto („Lucas", Tenor) vom Berliner Domchor zeichnete sich aus durch verständnißvolle Auffassung, durchaus correcte und theilweise recht warm empfundene Wiedergabe seiner Partie; ihm wurde ebenfalls reicher und wohlverdienter Beifall. — Fräulein Wigand („Hanne", Sopran), eine sehr bescheidene und einsichtige Künstlerin, wird sicher selbst fühlen, daß sie ihrer Partie, jenen concurrirenden Kräften gegenüber, noch nicht völlig gewachsen war. An der Entfaltung ihrer so schönen Stimmmittel, wie ihrer unter Professor Götze's Leitung immer correcter und solider werdenden Tonbildung, wird Frl. Wigand bei Concertaufführungen leider noch immer durch eine übergroße Befangenheit gehindert, welche (namentlich durch öfteres Auftreten) zu bewältigen ihre erste Aufgabe sein muß, um sich und Anderen jene ungetrübte Freude an ihren an sich so trefflich intentionirten Leistungen bereiten zu können.

Ganz besonders sind die Chorleistungen zu rühmen. Die Sing-Akademie, welche vor einiger Zeit unzweifelhaft rückwärts gegangen war, hat sich, seitdem Hr. v. Bernuth an ihrer Spitze steht, auf erfreulichste Weise regenerirt und sichtlich gehoben. Die frischen, gut geschulten und wohlklingenden Stimmen sind quantitativ nicht nur wirksam vertheilt, sondern auch im Ensemble trefflich eingeübt; feste und sichere Einsätze, rythmische Prägnanz und feine Nuancirung erheben die Sing-Akademie in ihrer jetzigen Verfassung zu einem Muster-Chor-Institut. — Auch der Dilettanten-Orchesterverein hat bemerkenswerthe Fortschritte gemacht. Ist man zwar im Gewandhaus begreiflicherweise an andere Orchesterklänge und Leistungen gewöhnt, und steht der Bernuth'sche Orchesterverein auch nicht auf der Höhe der Sing-Akademie, so ist doch immerhin sehr anerkennungswerth, daß ein Verein, der (mit Ausnahme weniger Blasinstrumente) durchweg aus Musikliebhabern besteht, nach verhältnißmäßig sehr kurzer Uebungszeit sich an Lösung so großer Aufgaben wagen kann, wie die Durchführung der Instrumentalpartien in einem classischen Oratorium unter allen Umständen (schon wegen der Schwierigkeit des Accompagnements der Solosänger, namentlich der Recitative) genannt werden muß. Fährt der Dilettanten-Verein in seinen lobenswerthen Bestrebungen mit gleichem Eifer fort, so gewinnt Leipzig ein neues, willkommenes Orchester-Institut, dessen Leistung jedenfalls sehr respectabel, dessen Mitwirkung unter Umständen sogar recht erwünscht und gesucht sein wird.

Musikalische Matinée von Jean Vogt aus St. Petersburg. — Herr Jean Vogt ist ein in Leipzig durch frühere Besuche und Leistungen bekannter Künstler, der seine Heimath schon mehrmals verließ, um sich in Deutschland bekannt zu machen und seinen Werken (darunter das Oratorium „die Auferweckung des Lazarus", welches soeben bei Breitkopf & Härtel im Klavierauszug erschien) Eingang beim Publicum der Kritik und den Verlegern zu verschaffen. Gegenwärtig von Dresden kommend, wo er vor kurzem erst ein Concert gab, veranstaltete er am Morgen des 1. Juni im großen Gewandhaussaale eine musikalische Matinée vor einem eingeladenen, recht zahlreich versammelten Zuhörerkreis, unter Mitwirkung von Frl. Bach und der Herren Röntjen, Haubold, Herrmann, Hunger und Krumbholz. — Wir glauben, daß Herr J. Vogt mit dem Resultat zufrieden sein darf. Die Ausführung war eine durchweg vortreffliche, — auch Herr Vogt do-

cumentirte sich als solider, technisch und musikalisch durchgebildeter Pianist, — der Beifall war lebhaft und ermunternd; am Schluß wurde der Componist gerufen.

Wenn man auch Herrn Vogt keineswegs unter die wohlbekannte Schaar der musikalisch gefährlichen „Neuerer" zählen kann, und am wenigsten zu einem Anhänger der äußersten Linken, so präsentirt er sich doch als respectables Mitglied der constitutionellen Fortschrittspartei, auf breiter historischer Grundlage. Ein nicht nur streng geschulter, sondern sogar feiner, und in einzelnen Effecten neuer, frei schaffender Contrapunctist, entwickelte er in seinen Präludien und Fugen (von denen er eine in Gmoll allein, eine andere noch bedeutendere in Gdur, für zwei Pianoforte mit Fräulein Bach vortrug), eine Phantasie und Originalität, die wir theilweise bei seinen übrigen Werken vermißten, während sie doch gerade in jener Sphäre des strengen Contrapuncies seltener zu finden ist. Hierin also liegt offenbar Hrn. Vogt's künstlerischer Schwerpunct — so weit sich seine Individualität aus den wenigen vorgeführten Werken überhaupt charakterisiren läßt, aber keineswegs im „Salon"; denn seine „Nocturne" und seine „deux Truites" (die einzige Abkühlung, die wir im heißen Saale genossen) gehören in das vormärzliche Döhler-Thalberg'sche Regime. — In der Kammermusik ruht Hr. Vogt auf weit soliderem Grunde; hier schließt er sich den durch Mendelssohn-Schumann angebahnten Wegen an, allerdings ohne uns sonderlich Neues sagen zu können. Wenigstens gelang ihm dies nicht in seinem Cmoll-Trio. Der Charakter ist hier ein harmloser, der Melodiengang ist einfach und natürlich, die instrumentale Behandlung ziemlich modern, das Formelle gerundet und klar, — aber bei alledem vermißten wir Originalität; auch ist das Andante gar zu unbedeutend und salonhaft in der Conception. — Höher stellen wir das Quintett in Amoll. Hier ist schon mehr Tiefe der Empfindung und Breite der Gedankenentfaltung; die Instrumentirung ist recht wirksam, der Eindruck im Ganzen ein harmonischerer und selbstständigerer. Das Adagio überraschte uns sogar durch eine Innerlichkeit, welche dem Trio durchweg mangelte; auch der Schlußsatz zeigt originelle Züge. Dies, am Schluß sehr glücklich situirte, und (wie schon im Eingang bemerkt) von den obengenannten Mitgliedern des Gewandhaus-Orchesters meisterhaft ausgeführte Quintett verfehlte dann auch nicht seine Wirkung. Es erhielt, nebst der Gdur-Fuge, den meisten und verdienten Beifall.

R. P.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Alexander Winterberger, der sich in vergangener Saison in Wien aufhielt, befindet sich gegenwärtig zum Besuch in Leipzig. Nachdem er verschiedene kleinere Werke vollendet hat, arbeitet er jetzt an einer großen Oper, zu welcher Karl Ritter (gegenwärtig in Neapel) ihm das Textbuch gedichtet hat. — Winterberger geht vorläufig nach Wien zurück, um sich später ebenfalls nach Neapel zu begeben.

Peter Cornelius ist mit Karl Tausig nach Genf gereist.

Frl. Elwira Berghaus reiste, nachdem die Saison des Meininger Hoftheaters geschlossen, zunächst zu ihrer Erholung nach der Schweiz, wo sie Veranlassung fand, in Thun ein Concert zu geben. Jetzt hat sie ihren Aufenthalt in Leipzig genommen und wird daselbst bis zur nächsten Saison verweilen. Sie studirt bei Professor Götze verschiedene neue Partien ein und beabsichtigt, speciell dem Coloraturfach sich mehr und mehr zu widmen.

Frau Mayer-Dustmann, welche jetzt in Köln beim Musikfest mitwirkt, wird hierauf in Aachen und Frankfurt a. M. gastiren.

Frau Köster wird in nächster Saison nur noch wenige Wochen in Berlin singen und dann ganz von der Bühne zurücktreten. Eine Nachfolgerin wird schwer für sie zu finden sein.

Clara Schumann gibt in Paris noch ein viertes Concert; auch Schulhoff will ein Concert geben. Deshalb hat sich auch Thalberg veranlaßt gefunden, fernere Morgenconcerte anzukündigen, in denen er „neue" Transcriptionen vorführen will, weil er mit den alten nun fertig ist.

Frau Harriers-Wippern ist in Dresden zweimal als Elisabeth („Tannhäuser") und zweimal als Elsa („Lohengrin") mit großem Beifall aufgetreten; am 1. Juni sang sie die „Euryanthe." Der liebliche Schmelz der Stimme, die natürliche Anmuth und Frische derselben, der weiche, aber dabei doch innig belebte und entschieden pointirte Gesang und das höchst graziöse, von allem Outrirten und Gemachten sich fern haltende Spiel, bilden bei dieser Sängerin ein Ensemble von schönster Wirkung.

Vom 6. Aug. an wird das Personal des großherzogl. Hoftheaters von Karlsruhe jede Mittwoch in Baden-Baden spielen.

Musikfeste, Aufführungen. In Rostock wird das 8. Mecklenburgische Sängerfest am 11.—13. Juli gefeiert. Hiller soll das hierbei projectirte Kirchenconcert dirigiren. — Das Mainthalsängerfest wird am 29. und 30. Juni in Offenbach stattfinden. — Das zweite pfälzische Sängerfest soll im September in Speier abgehalten werden. Der pfälzische Sängerbund, der im vorigen Jahre in Kaiserslautern gegründet wurde, zählt schon 48 Vereine mit 1400 Mitgliedern. — Auch der Fränkische Sängerbund hat sich in Bamberg soeben constituirt und umfaßt über 3000 active Mitglieder. — Der Elsässer Sängerbund zählt 39 Sangvereine mit mehr als 900 activen Mitgliedern. Ein Gesammtausschuß in Straßburg leitet die Geschäfte und verwaltet die gemeinsame Casse. Sängerjeste feierte man schon in Straßburg, Colmar, Barr, Schlettstadt, Mühlhausen und Gebweiler. — Für das Marschner-Denkmal in Hannover ist dem Comité von dem deutschen Liederkranze in Paris ein Beitrag von 180 Franken eingesandt worden. — Sogar in Pest ist ein deutscher Männergesangverein im Wiederentstehen begriffen. Die Mitglieder des bereits früher constituirten, aber seit längerer Zeit „vertagten" Vereins haben sich zu neuen Gesangs-Uebungen wieder vereinigt. — Die Bewegungen der deutschen Männergesangvereine nehmen in der That seit dem vorjährigen Nürnberger Feste so großartige Dimensionen an, daß sie die allgemeinste Aufmerksamkeit verdienen.

In Prag wurde ein tschechisches Sängerfest gefeiert, verbunden mit einer Lotterie zum Vortheil der Tochter des verstorbenen tschechischen Journalisten Hawlitschek. Das Fest schloß auf der Sophieninsel mit Absingung des Liedes „Hej Slavane", sowie eines andern Liedes, welches den Text von Arndt's Vaterlandslied ins Slavische übersetzt enthält.

In Gießen wird am 3.—5. August ein großes Turn- und Sängerfest stattfinden. Man rechnet auf 3000 Turner und 500 Sänger.

Das zweite voigtländische Sängerfest wird im August d. J. in Plauen abgehalten. Aus 43 Orten außerhalb Plauen haben sich 54 Männergesangvereine mit 1400 Sängern angemeldet.

Ende dieses Monats (29. und 30. Juni) wird in Lille ein großer Concurs für Vocal- und Instrumentalmusik stattfinden, zu welchem deutsche Musiker als Preisrichter für die französischen Sängerchöre ꝛc. eingeladen sind, während französische Componisten die Leistungen der deutschen, belgischen und schweizerischen Vereine beurtheilen sollen. Napoleon hat für diesen internationalen Concurs 3 goldene Preismedaillen bewilligt.

Dem Verzeichniß der Orte, wo während der diesjährigen Charwoche die Bach'sche Matthäus-Passion zur Aufführung kam (in Nr. 20), haben wir noch Köln und Stuttgart nachzutragen. In Stuttgart wurde die Matthäus-Passion zum erstenmale vor 17 Jahren unter Lindpaintner's Direction aufgeführt. Die gegenwärtige zweite Aufführung leitete Professor Faißt.

In Jena wurde bei der Fichtefeier das Gloria aus Beethoven's Cdur-Messe, sowie Chor und Choral aus Mendelssohn's „Lobgesang" aufgeführt. — Eine Aufführung der Bach'schen „Johannes-Passion" wird daselbst zu Bach's Todestag (28. Juli) vorbereitet.

Am 26. Mai führte der Rühl'sche Gesangverein in Frankfurt a. M. Mendelssohn's „Elias" auf.

Das fünfte mittelrheinische Musikfest, welches in diesem Jahre, Mitte August, in Darmstadt stattfinden sollte, wird wegen des Todes der Großherzogin nicht gefeiert werden. Schon im vorigen Jahre fand kein Musikfest am Mittelrhein statt. — Auch hat der Vorstand des Darmstädter Musikvereins das letzte Concert des Jahrescyclus, wozu das Oratorium „das neue Paradies", von Reuter in Basel, bereits einstudirt war, bis zur nächsten Saison aufgeschoben.

In dem schlesischen Orte Langenbielau ist unter Direction des Cantor Eitrich am preußischen Bußtage Mendelssohn's „Paulus" nach dem Urtheile der Breslauer Zeitung „musterhaft" aufgeführt worden. Die Solopartien waren durch Dilettanten besetzt.

Neue und neueinstudirte Opern. Die französische Gesellschaft der „Bouffes parisiens" begann am 1. Juni in Wien unter der Leitung des Directors Varney einen Cyclus von 30 Vorstellungen. Im Repertoir sind allein 22 verschiedene Operetten von Offenbach aufgezählt. — Glückliches Wien! —

Die epische Dichtung „Lalla Rookh" von Thomas Moore scheint für die Componisten eine ungemeine Anziehungskraft zu besitzen. Bekanntlich hat Schumann den Text zu „Paradies und Peri" nach

einer Episode derselben bearbeitet; doch existiren außerdem jetzt schon drei Opern, die ihren Stoff daher genommen haben: Spontini's „Nurmahal", Sobolewski's „Seher von Khorassan" und Felicien David's, in Paris soeben zur Aufführung gekommene Oper „Lalla Rookh." — Eine vierte Oper ist gleichzeitig im Entstehen. Julius Rodenberg hat aus „Lalla Rookh" einen Operntext gemacht, den Rubinstein jetzt zu componiren beginnt, ohne Felicien David's Concurrenz zu fürchten.

Bekanntlich wird das Theater in Warschau von den Polen fast gar nicht mehr besucht. Sie enthalten sich principiell der Frequenz dieses, wie jedes öffentlichen Vergnügungsortes, und den Anstrengungen der Regierung ist es bisher nicht gelungen, diesen passiven Widerstand zu brechen. Jetzt ist man nun auf den Einfall gekommen, eine der beliebtesten polnischen Nationalopern, „Halka" von Moniuszko, wieder einzustudiren. Seit ihrem ersten Erscheinen war sie innerhalb zwei Jahren 60 Mal zur Aufführung gekommen, ruhte nun aber seit 1½ Jahren. Am 11. Mai wurde sie neu einstudirt zum erstenmale wieder gegeben.

Musikalische Novitäten. Der Schumann-Cultus der Verleger beginnt, überraschende Dimensionen anzunehmen. Vor kurzer Zeit erschien die dritte Ausgabe der „Davidsbündler-Tänze", (Op. 6.) mit den Varianten der ersten Ausgabe und einem Vorwort von „DAS" (Leipzig, J. Schuberth), eine bisher nur in der Literatur und Philologie gebräuchliche, im Musikalienhandel aber (mit Ausnahme der Musterausgaben von Bach und Händel, sowie der „Leonore" (Fidelio) von Beethoven, sämmtlich bei Breitkopf & Härtel) fast noch unbekannte Art der Edition. — Hierauf erschien (bei F. Kistner) von A. Horn eine vierhändige Bearbeitung der „Skizzen für den Pedalflügel" (Op. 58.), eine sehr dankenswerthe, lang erwartete Arbeit; möge sie Veranlassung werden, daß auch die „canonischen Studien für Pedalflügel" bald in vierhändiger Bearbeitung nachfolgen. — In den letzten Tagen kamen noch hinzu: drei Clavierstücke, zwei aus den „Kreisleriana" (Op. 16) und eins aus den BACH-Fugen (Op. 60) zu vier Händen arrangirt; ferner der erste Satz aus dem Es dur-Quartett (Op. 47) für zwei Pianoforte transscribirt; endlich drei Gesänge aus den Quartetten für gemischen Chor, für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung bearbeitet von A. Holländer, (sämmtlich bei G. Heinze in Leipzig.) — Bei dieser Gelegenheit sei daran erinnert, daß Schumann's Andante und Variationen für zwei Pianoforte (Op. 46) schon vor längerer Zeit im Arrangement für ein Pianofort zu vier Händen (Leipzig, Breitkopf & Härtel) erschienen sind.

Franz Liszt's vierhändiges Arrangement seiner symphonischen Dichtung „Prometheus" (Breitkopf & Härtel), sowie dessen Arrangement der „Faust-Symphonie" für zwei Pianoforte (J. Schuberth) werden in den nächsten Tagen zur Versendung kommen.

Literarische Novitäten. Wir haben das Erscheinen zweier literarisch-musikalischer Werke zu registriren, welche dem allbekannten deutschen Fleiße wieder hohe Ehre machen. Zunächst ist von Otto Kade (in Schwerin) eine Biographie des niederländischen Tonsetzers und churfürstlich sächsischen Capellmeisters Matthäus le Maistre (geb. 15.. gest. 1577) erschienen. Dieser nach den Quellen bearbeitete und mit Musikbeilagen versehene Beitrag zur Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts, wurde von der allgemeinen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst in den Niederlanden mit dem Preis gekrönt, und unter deren Mitwirkung (Mainz, Schott) herausgegeben. Es ist an sich schon ehrenvoll, daß ein Deutscher bei einem niederländischen Concurs den Preis erhielt.

Gleichzeitig erschien (bei Breitkopf & Härtel) ein chronologisch-thematisches Verzeichniß sämmtlicher Tonwerke Mozart's von Dr. Ludwig Ritter v. Köchel, ein mit staunenswerthem Fleiße gearbeitetes, wahrhaftes Nationalwerk. Der Verfasser gibt zu jedem einzelnen Mozart'schen Werke alle nachweisbaren, biographischen (nach Jahn) und bibliographischen Notizen, letztere sowohl über die verschiedenen Ausgaben, als auch über die noch vorhandenen Autographen. Ferner registrirt er in einem Anhange die verloren gegangenen, unvollständigen, übertragenen, zweifelhaften und untergeschobenen Compositionen Mozart's. Das Hauptverzeichniß ist ein dreifaches: thematisch nach Gattung und Zahl, und nach der Chronologie. Ebenso ist das Register ein dreifaches: wir erhalten ein Namen-, Sach- und Gesangstext-Register. Für dieses enorme Material ist der Preis (6 Thlr.) allerdings nicht hoch zu nennen, dürfte aber leider doch die wünschenswerthe allgemeinste Verbreitung hindern.

Auszeichnungen, Beförderungen. N. W. Gade hat die Königl. Capellmeisterstelle in Kopenhagen (als Nachfolger von Gläser) vorläufig auf ein Jahr angenommen.

Capellmeister Rücken erhielt den preußischen Adler-Orden vierter Classe.

Artistische Notiz. Frau Halévy, Wittwe des Componisten, hat soeben eine Büste ihres Gatten (selbst?) vollendet, welche von Kennern außerordentlich gerühmt wird.

Todesfälle. Der Clavierspieler Hans Seeling ist am 25. Mai in Prag, im Alter von 33 Jahren gestorben.

Johann Nestroy ist am 24. Mai in Graz, vom Schlage gerührt, gestorben. Nestroy wurde am 7. December 1802 in Wien geboren.

Leipziger Fremdenliste. Im Verlauf der letzten Woche besuchten Leipzig auf der Durchreise die Herren: Concertmeister Carl Müller von Meiningen, Musikdirector Krause von Barmen, Musikdirector Engel von Merseburg, Cantor Thierbach von Delitzsch und Cantor Stecher von Erdmannsdorf.

Die Herren Jean Vogt von Petersburg und Winterberger von Wien sind hier noch anwesend.

Journalschau.

Die leichtgläubige „Times" hat sich die kostbare Ente aufbinden lassen, daß Liszt nach London kommen werde, um im Industrie-Palast Flügel zu probiren und sich nebenbei hören zu lassen! Die Engländer nehmen an, daß alle Virtuosen der Welt in diesem Sommer Nichts anderes zu thun haben können, als sich zu Concerten nach London zu verfügen. Und da versteht sichs nach englischen Begriffen von selbst, daß auch Liszt den Leuten dort was vorspielen wird! — Allerdings tauchen in dieser Saison in London Künstlernamen wieder auf, die sich seit langer Zeit von der Virtuosen-Rennbahn zurückgezogen hatten: so Thalberg und Stephen Heller, welche die Lorbeeren und „Pfunde" der jüngeren Generation nicht ruhig schlafen zu lassen scheinen, weshalb auch sie sich bemüßigt sehen, ihre „Pfunde" nicht länger zu vergraben. Man sagt immer: der Anfang der Virtuosencarrière sei schwer. Es scheint aber, daß die Meisten noch eher einen Anfang, als ein Ende finden können! Auch Jenny Lind singt wieder — freilich nur in Oratorien zu milden Zwecken, die Goldschmidt dirigirt.

Vermischtes.

Rosa Müller, die hochbetagte Wittwe Wenzel Müller's, des einstigen Capellmeisters am Leopoldstädter Theater, lebt noch in Wien, aber (wie leider gewöhnlich) in den dürftigsten Verhältnissen. Jetzt sammelt man in Wien zu ihrem Besten. Eine Gesellschaft von Musikfreunden veranstaltete kürzlich ein Kränzchen im „Sperl", um sie nur momentan vor bittrer Noth zu schützen. Eine noch nicht aufgeführte Composition ihres Mannes ist dabei zur Aufführung gekommen. — Gar manche Bühnen geben noch Wenzel Müller's Singspiele, — Tausende von Zuschauern erfreuen sich jetzt noch an den alten Liedern und heitern Possen. Denkt Niemand daran, statt eines freilich längst verfallenen Ehrensoldes, wenigstens einen Gnadensold der hochbetagten Wittwe zu reichen? Vorstellungen zu ihrem Besten zu geben, wäre von den deutschen Bühnen zu viel verlangt. Man gewähre einmal nur eine, schon hundertfach verdiente Tantième! — Lortzing's unglückliches Schicksal hätte, denken wir, laut genug gepredigt; dieser Eine könnte doch für Viele genug gelitten haben! —

Die Stimmungsfrage der Orchester ist in Oesterreich einen bedeutenden Schritt vorgerückt. Nachdem man in maßgebenden musikalischen Kreisen sich für die Annahme der Pariser Normalstimmung entschieden hat, werden bereits Einleitungen getroffen, um diese niedrigere Stimmung schon in der nächsten Herbstsaison zur Durchführung zu bringen. Vorerst haben die Direction des k. k. Hofopern-theaters und die Gesellschaft der Musikfreunde im gegenseitigen Einvernehmen die Initiative ergriffen, und namentlich die Direction der letzteren sich dahin ausgesprochen, vom 1. October l. J. die normale Stimmung sowohl in ihren Musikaufführungen, als bei dem im Conservatorium zu ertheilenden Musikunterrichte einzuführen. Es läßt sich kaum bezweifeln, daß die übrigen Musikinstitute Wiens sich ihnen anschließen werden. Das Staatsministerium hat der Sache seine Unterstützung zugesagt, und die Vortheile, welche damit namentlich für die Erhaltung der Stimmen verbunden sind, werden gewiß auch die Bühnendirectoren zum baldigen Anschlusse bestimmen.

Auf die Entgegnung des Herrn Th. Rode in Nr. 21. d. Bl.

In der ersten Hälfte des Januar 1861 theilte mir Dr. Robenberg aus Berlin mit, daß er das Textbuch zu unserer Oper „Actäa, das Mädchen von Korinth" der dortigen Königlichen General-Intendantur vorgelegt, daß dasselbe geprüft und nun die Annahme der Oper lediglich von der Prüfung des musikalischen Theiles abhängig gemacht worden sei. Er ersuchte mich deshalb, die Partitur nach Berlin einzuschicken. Da diese mir augenblicklich nicht zu Gebote stand und ich doch zu einem schnellen Resultate gelangen wollte, reiste ich den 14. Januar — mit einem vollständigen Klavierauszuge versehen — nach Berlin. Dort spielte ich am folgenden Tage — im Beisein des Dr. Robenberg — Herrn Capellmeister Taubert den größten Theil der Oper vor. Herr Taubert, hier lobend, dort eine Aenderung in der Composition und Dichtung wünschend, sprach sich im Ganzen über das Werk günstig aus. Herr Capellmeister Dorn zog es vor, in ungestörter Muße seine Prüfung vorzunehmen, und ließ ich zu diesem Zweck den Klavierauszug in seinen Händen. — Bei meiner wenige Tage darauf erfolgten Abreise von Berlin hatte ich eine entscheidende Antwort noch nicht erhalten; es war mir die Weisung zugegangen, die Partitur sofort nach Berlin einzuschicken, welche Weisung mir Herr Capellmeister Taubert beim Abschied wiederholte. Dieser Aufforderung kam ich pünktlich nach und sandte die Partitur mit umgehender Post dorthin. Am 23. Februar erhielt ich ein vom 19. Februar datirtes und am 22. in Berlin abgegangenes Schreiben der General-Intendantur mit der Anzeige, daß meine Oper zur Aufführung auf der dortigen Königlichen Bühne angenommen worden sei. — Es war also die Annahme der Oper in Betreff ihres musikalischen Theiles nach einer Prüfungszeit von 5 Wochen erfolgt. So verhalten sich die Thatsachen, und die denselben widersprechende Angabe des Herrn Th. Rode, als sei diese Oper von der General-Intendantur längst zur Aufführung angenommen, ehe die dortigen Capellmeister nur wußten, daß eine Oper „Actäa" von mir existire, beruht auf grober Unwahrheit. Diese veranlaßt mich zu der Veröffentlichung vorstehender Data; doch erkläre ich dabei, daß dies in dieser Angelegenheit Herrn Th. Rode gegenüber mein erstes und letztes Wort ist.

Meiningen, den 26. Mai 1862.

J. J. Bott, Herzogl. Sachs. M. Hofcapellmeister.

Geschäfts-Bericht

des

Allgemeinen Deutschen Musik-Vereins.

Bezugnehmend auf unsere Geschäftsberichte in Nr. 21. und 25. des 55. Bandes d. Bl. machen wir hierdurch bekannt, daß die zur Complettirung des Gesammt-Vorstandes noch erforderlich gewesenen Wahlen nunmehr erfolgt sind.

Es wurden die Herren

Julius Schäffer, Königl. Preuß. Musikdirector und Dirigent der Sing-Akademie in Breslau,
Carl Stör, Großherzogl. Musikdirector in Weimar, und
August Walter, Musikdirector in Basel,

durch Stimmenmehrheit zu Vorstandsmitgliedern gewählt und haben dieselben sämmtlich die auf sie gefallene Wahl angenommen.

Der statutengemäß (siehe § 27 der Vereins-Statuten) aus 25 Vereins-Mitgliedern zu bestehende Gesammt-Vorstand zählt demnach folgende Herren zu seinen Mitgliedern:

Adolf Blaßmann, Pianist und Director des Orchestervereins in Dresden,
Dr. Franz Brendel, Redacteur der „Neuen Zeitschrift für Musik" und Lehrer am Conservatorium für Musik in Leipzig,
Freiherr Hans von Bronsart, Fürstl. Hohenzollern'scher Hofpianist in Löwenberg,
Freiherr Hans von Bülow, Königl. Preuß. Hofpianist, Ritter mehrerer Orden, Lehrer am Conservatorium in Berlin,
Alfred Dörffel, Buch- und Musikalienhändler, Besitzer der „Leihanstalt für musikalische Literatur" in Leipzig,
Dr. jur. Karl Gille, Ober-Appellations-Gerichts-Secretär, Vorsteher der akademischen Concerte, der Sing-Akademie und der akademischen Liedertafel in Jena,
C. F. Kahnt, Musikalienhändler in Leipzig,
J. F. Kittl, Capellmeister und Director des Conservatoriums in Prag,
Louis Köhler, Musikdirector in Königsberg,
Dr. Franz Ritter von Liszt, Kammerherr, Großherz. Hof-Capellmeister, Hofrath, Comthur u. Ritter hoher Orden ꝛc. ꝛc. zu Weimar,
Dr. jur. Eduard Liszt, Landesgerichtsrath in Wien,
Carl Müller, Herzogl. Concertmeister in Meiningen,
J. G. Pieske, Königl. Preuß. Musikdirector in Frankfurt a. O.,
Dr. Richard Pohl, Musikalischer Schriftsteller in Weimar,
G. Rebling, Königl. Preuß. Musikdirector in Magdeburg,
Carl Riedel, Director des „Riedel'schen Gesangvereins" und des „Ossian" zu Leipzig,
Julius Schäffer, Königl. Preuß. Musikdirector, Dirigent der Sing-Akademie in Breslau,
Max Seifritz, Fürstl. Hohenzollern'scher Hof-Capellmeister in Löwenberg,
Ludwig Stark, Lehrer am Conservatorium in Stuttgart,
Eduard Stein, Fürstl. Hof-Capellmeister in Sondershausen,
Professor Julius Stern, Königl. Preuß. Musikdirector und Director des Conservatoriums in Berlin,
Carl Stör, Großherzogl. Musikdirector in Weimar,
Richard Wagner, Hof-Capellmeister, z. Z. in Bieberich,
August Walter, Musikdirector in Basel,
C. F. Weitzmann, Musikdirector und Lehrer am Conservatorium in Berlin.

Leipzig, 3. Juni 1862. Fr. Brendel, Vorsitzender. R. Pohl, Secretär.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 13. Juni 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Mathon Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 24.
Sechsundfunfzigster Band.

H. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Aug. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Ueber den Notenstich der Orchesterstimmen. Von C. Klitzsch. — Theoretische Werke, II.: A. Reichel. — Aus Hanau. — Aus Wien. III. — Kleine Zeitung: Correspondenz (Berlin, Königsberg, London, Zwickau); Tagesgeschichte; Briefkasten. — Geschäftsbericht des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. VI. — Literarische Anzeigen.

Ueber den Notenstich der Orchesterstimmen.

Auf dem Gebiete des Notenstiches sind in neuerer Zeit so bedeutende Fortschritte gemacht worden, daß es unnöthig ist, eine Allen bekannte Thatsache näher zu erörtern. Hauptsächlich stehen in erster Linie mehrere Leipziger Firmen, die in dieser Hinsicht den Uebrigen bahnbrechend vorangingen. Gleichwohl dürfte es nicht unzweckmäßig erscheinen, auf einige Mängel aufmerksam zu machen, die an den Orchester-Auflagestimmen noch haften und deren Beseitigung höchst wünschenswerth ist.

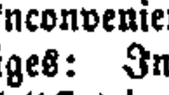
Wenn in Bezug auf Notenstich der Orchesterstimmen Leipzig obenan steht, so ist es auffallend, daß Wien es sich nicht angelegen sein läßt, nachzustreben. Der Unterzeichnete hat bei einer langen Orchesterpraxis viel schlimme Erfahrungen gemacht und gefunden, daß die Wiener Auflegestimmen bei Symphonien und Ouverturen sich am schlechtesten lesen lassen. Man muß hierbei an den Umstand denken, daß Viele im Orchester die Stimmen aus einer gewissen Entfernung lesen müssen, was in der Natur der Sache liegt (man denke z. B. nur an die Contrabässe); man erwäge ferner, daß die Beleuchtung bei Concertproben und Aufführungen nicht immer den nöthigen Grad der Helligkeit besitzt, und daß auch die Sehkraft bei einem Orchesterkörper von 50—60 Mann nicht in gleichem Grade vorhanden ist. Die Folge davon ist, daß in der Ausführung Ungenauigkeiten entstehen, die selbst bei sorgfältigen Proben sich nicht ganz beseitigen lassen.

Zunächst mag nicht unerwähnt bleiben, daß die Weiße des Papiers (dem man rücksichtlich des häufigen Gebrauchs eine größere Dichtigkeit wünschen muß) zur Schwärze der Noten in keinem richtigen Verhältnisse steht. In der Regel ist das Papier zu weiß und die Note zu schwarz, so daß namentlich bei Gaslicht das Auge bei dem immer fixirten Hinsehen geblendet wird; oder die Notenköpfe sind zu matt in der Schwärze und haben keine scharfe Abgrenzung. Sie sind überhaupt häufig nicht voll, rund und dick genug; schräg stehende und magere lassen sich ferner in der Schnelligkeit bei Abend nur schlecht lesen. Ich bin schon öfter in den Fall gekommen, für Concertaufführungen die sämmtlichen gestochenen Stimmen umschreiben zu lassen, weil es absolut unmöglich war, damit eine exacte Ausführung zu erzielen. Die Klage über diese Uebelstände spreche ich im Namen sehr Vieler aus, die gleiche Erfahrungen gemacht haben; es ist nicht bloße individuelle Ansicht, sondern ein wirklich existirendes Uebel, das von der Mehrzahl der Ausführenden empfunden wird, und dem mit leichter Mühe eine gründliche Abhülfe geschehen kann.

Die eben erwähnten Specialitäten sind jedoch noch nicht die erheblichsten. Fassen wir zuerst die Notensysteme ins Auge. Hier begegnen wir dem Uebelstande, daß dieselben öfters zu nahe aneinander gerückt sind, so daß das Lesen der über und unter den Linien gestrichenen Noten erschwert wird. Die einzelnen Linien sind ferner in manchen Ausgaben theils nicht dick genug, theils unterbrochen. Und was die Vortragszeichen betrifft, so ist gerade hier die Abhülfe am dringendsten. Die p und f sind zu klein, treten nicht genug hervor; die crescendo- und decrescendo-Zeichen oder ausgeschriebenen Worte sind zu klein und fein, so daß man erstere für Marcatozeichen hält, und diese selbst sind ebenfalls zu dünn, so daß man sie bei Abend aus einer gewissen Entfernung kaum sehen kann. Ich habe mehrere Orchesterstimmen, in denen zwar die Noten selbst gut und deutlich hervortretend sind, die Vortragszeichen dagegen zurückstehen; sie werden, aus einer gewissen Entfernung betrachtet, von denselben gleichsam verdeckt. Derselbe Uebelstand findet auch bei den ♮ und ♭ statt. Die langen Striche bei dem ♮ sind zu fein, die beiden mittleren kleineren dagegen zu dick, so daß man sie manchmal für ein ♭ halten kann. Alle diese Vortragszeichen müssen mehr vortretend gemacht werden, sie müssen mehr in die Augen fallen.

Häufig findet man auch eingezogene kleinere Stichnoten; diese sind für den praktischen Musiker unnöthig*); es entsteht dadurch oft Undeutlichkeit, weil kein Platz für die f und p vor-

*) Wir können hier dem geehrten Herrn Verfasser nicht unbedingt beistimmen. „Stichnoten" sind bei stark pausirenden Instrumenten, z. B. bei einzelnen Bläsern, bei der Harfe, bei den Schlaginstrumenten sehr wünschenswerth, öfter sogar absolut nöthig. Nur müssen diese Stichnoten sich von den zu spielenden auffällig unterscheiden. D. R.

handen ist und letztere unter der übrigen Notenmasse sich verkriechen. — Eine andere Ungenauigkeit findet sich in Folgendem. Eine Stimme hat vier Achtel zu spielen; das dritte Achtel hat ein sf. Hier macht sichs der Stecher bequem und schreibt statt  , oder thut es aus Raumersparniß, oder, was noch wahrscheinlicher ist, der Copist schreibt aus der Partitur, in der sich die richtige Bezeichnung findet, aus Bequemlichkeit falsch ab. Auf diese Weise ist ein eigensinniger Dirigent genöthigt, die Proben durch häufige Unterbrechungen zu stören, und schließlich dem zeitraubenden Geschäfte der Nachcorrecturen sich selbst zu unterziehen. Aber wohin solche ausführliche, öfter vorkommende Correcturen schreiben, wenn die Stimme keinen Raum dazu bietet? Ich bin im Besitze von sehr vielen auf diese Weise durchcorrigirten Orchesterstimmen. Die Herren Verleger würden staunen, wenn sie eine solche nach der Partitur von mir corrigirte Stimme zu Gesichte bekommen sollten. Sie würde sicherlich den überzeugenden Eindruck auf sie machen, daß der Notenstich unserer Orchesterstimmen noch wesentlicher, erheblicher Verbesserungen bedarf. Es ist daher sehr leicht begreiflich, daß man lieber die Stimmen von einem guten Copisten, wenn auch kostspieliger, schreiben läßt.

Allein auch die Partituren sind nicht immer correct in den Vortragszeichen, so daß man genöthigt ist, sie einer genauen Durchsicht, auch rücksichtlich mancher falschen Note, zu unterwerfen.

Was die Uebereinstimmung der Partituren mit den Stimmen betrifft, so mag noch erwähnt werden, daß mir auch in Klassikern Inconvenienzen vorgekommen sind. Beispielsweise nur Einiges: In der Mendelssohn'schen Ouverture „die Fingalshöhle" sind in den Violoncelli und Fagotten ziemlich gleich im Anfange und noch an einer wiederkehrenden Stelle (was ich in diesem Augenblicke nicht ohne Partitur angeben kann) wesentliche Abweichungen in den Stimmen von der Partitur, die der Componist vielleicht später bei der Herausgabe der Partitur erst vorgenommen hat. Von der Leonorenouverture Nr. 2 existiren immer noch die alten Stimmen, während die später ergänzte neue Partitur von den Stimmen erheblich abweicht.

Es wäre mir sehr leicht gewesen, die vorstehenden Zeilen durch detaillirtere Angaben zu vermehren, wenn ich alle Kleinigkeiten hätte erwähnen wollen. Absichtlich habe ich die specielle Nennung der Werke und der Verleger vermieden. Wo die Sache selbst so laut spricht, ist alles Uebrige, namentlich das Persönliche, vom Uebel. Mögen die Bemerkungen wenigstens nicht unbeachtet bleiben, da sie auch das Interesse der Verleger berühren. Emanuel Klitzsch.

Theoretische Werke.

II.

Adolph Reichel, Harmonielehre, mit besonderer Rücksicht auf das Wesen der Con- und Dissonanzen der Tonart. Zum Gebrauch für Lehrer und Lernende dargestellt ꝛc. Dresden bei Rudolf Kuntze. 1862. Pr. 1 Thlr.

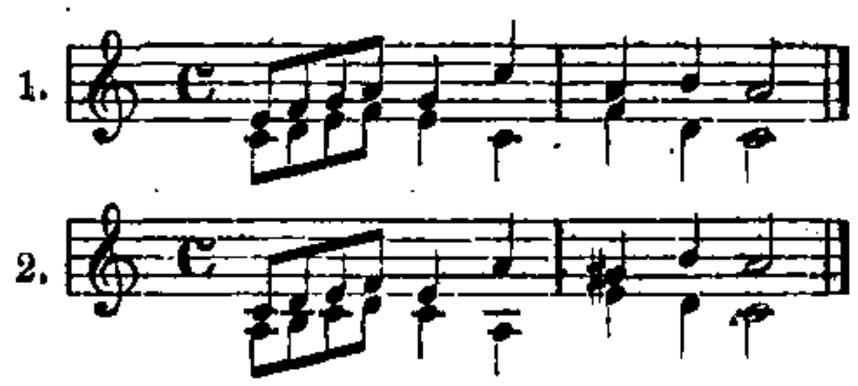
Auf dem Titelblatte obigen Werkes hat der Verfasser desselben es vermieden, seinen Namen anzukündigen, und zwar — wie er in der Vorrede sagt und wie wir mit Ueberzeugung bestätigen können — aus dem Grunde, weil er glaubt, „daß der Name eines Theoretikers, den er sich dadurch wohl oder übel anzueignen geschienen hätte, nur Demjenigen wohl anstehe, welcher sich mit andauerndem Eifer und entsprechendem Erfolge der Erforschung der musikalisch-harmonischen Gesetze gewidmet. Ihm aber wäre derselbe eine unbequeme, ja drückende Bürde gewesen, da er von sich nicht sagen könne, daß ihn jener stetige Forschungs- und Betrachtungsgeist beseele, und er nur zu wohl fühle, daß das Meiste und Beste, was in seiner Harmonielehre ausgesprochen ist, nicht ihm, sondern seinem hochverehrten, leider zu früh hingegangenen Lehrer S. W. Dehn und dessen Lehrer Bernh. Klein angehöre". —

Daß der Herr Verfasser für seinen geschiedenen Lehrer große Pietät hegt, ist sehr anerkennenswerth; daß er aber hinter den Fortschritten, die die neuere Theorie, besonders durch Hauptmann, Marx, Richter, Weitzmann — gemacht hat, bedeutend zurückgeblieben ist, können wir nicht gut heißen, und zwar um so weniger, als die vom Autor eingenommene Stellung als Lehrer der Harmonie am Dresdener Conservatorium es doch nothwendig erfordert, den Zöglingen dieses Institutes einen der Zeit entsprechenden Unterricht in dieser für den künftigen Musiker so wichtigen Lehre angedeihen zu lassen. Die in dem vorliegenden Werke aufgestellten Principien lassen sich wohl beim Privat-Unterricht mit einzelnen Schülern zum Theil vortheilhaft anwenden, erscheinen aber für eine höhere musikalische Bildungs-Anstalt nicht mehr passend. Hr. Reichel sucht sich zwar dadurch zu rechtfertigen, daß er im Vorworte sagt, seine Harmonielehre „hätte auch wahrscheinlich niemals das Licht der Oeffentlichkeit erblickt, wenn nicht Herr Hofcapellmeister Julius Rietz als Director des Dresdener Conservatoriums den Wunsch geäußert hätte, daß ein feststehendes System dem theoretischen Unterrichte auf der Anstalt zu Grunde gelegt würde". Wir müssen gestehen, daß diese Phrase einen eigenthümlichen Eindruck auf uns gemacht hat. Herr Capellmeister Rietz war früher am Leipziger Conservatorium mit Hauptmann und Richter in vereinter Wirksamkeit, und es kann ihm nicht entgangen sein, wie bedeutend die auf diesem Felde geleisteten Arbeiten beider Männer sind, und wie vortheilhaft namentlich Richter's „Harmonielehre" beim praktischen Unterrichte verwendet wird und worden ist. Da nun in der vorliegenden „Harmonielehre" noch die alten Theorien festgehalten sind, mußte es um so eigenthümlicher erscheinen, wenn dieselbe als Lehrbuch an genannter Anstalt eingeführt ist.

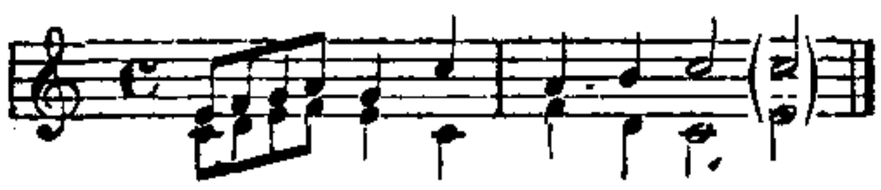
Die stoffliche Anordnung und Zusammenstellung des Reichel'schen Werkes ist streng nach Dehn's Lehrbuche durchgeführt, und da auch dessen theoretische Principien beibehalten sind, erscheint uns vorliegendes Werk im gewissen Sinne nur als eine vermehrte Auflage der „theoretisch-praktischen Harmonielehre" von S. W. Dehn. — Nur einen Abschnitt des Reichel'schen Werkes können wir nicht unberücksichtigt lassen: das Capitel über „Consonanzen und Dissonanzen"; denn hier findet sich eine ganz bedeutende Abweichung von Dehn. Dieser bestreitet zwar die Consonanz der Quarte der Tonart, befürwortet aber die Consonanz der Sexte, die Herr Reichel ebenfalls unter die Dissonanzen gezählt haben will. (§ 50.) Auf jeden Fall sind aber heut zu Tage die neueren Theoretiker darüber im Klaren, daß sowohl die Quarte als Unterdominante der Tonika, als auch die Sexte als verbindende Terz der Unterdominante mit dem Grundton consonant sind, wie dies Hauptmann auch in seiner „Harmonik und Metrik" genügend bewiesen hat.

Beziehentlich der Sexte sagt Reichel in seinem Werke

(Seite 21): „Auf eines aber machen wir aufmerksam, um jedem Streite zu begegnen, daß hier nicht von der Sexte im Allgemeinen, sondern von der Sexte der Tonart die Rede ist. Daß die Sexte in Betracht nur ihres oberen Endes zum unteren Consonanz sei, wird der nächste § aussprechen." (— Hier werden die Intervalle in ihrem Verhältnisse unter sich betrachtet, wobei der Verfasser die Sexte zu den Consonanzen, alle Quarten aber zu den Dissonanzen rechnet. —) „Wir fügen nur noch zwei Beispiele hinzu, um darzuthun, wie dieselbe Sexte $\frac{a}{c}$ das erste Mal als Sexte der Tonart C dur dissonirt, das andere Mal, wo c als Terz, a als Octave von A moll erscheint, vollkommen consonirt:



Wir müssen gestehen, daß wir eigentlich nicht wissen, was wir von diesen Beispielen halten sollen. Wir finden in ihnen durchaus keine Rechtfertigung der aufgestellten Principien, wenigstens enthält das erste Beispiel einen offenbaren Widerspruch. Vor der Sexte $\frac{a}{c}$ steht eine andere $\frac{h}{d}$ die nach den Gesetzen der alten Theorie ebenfalls dissonant sein muß, denn h ist Leitton und d Secunde der Tonart. Sie haben demnach als wesentliche Dissonanzen auch eine bestimmte Fortschreitung, die aber Hrn. Reichel entgangen zu sein scheint, denn h als Unterhalbeton muß entschieden ins c hinauf, und d als Secunde der Tonart geht bei doppelter Fortschreitung entweder ins e hinauf, oder ins c herunter; näher liegt allerdings das Letztere. Sonach konnte die Sexte $\frac{a}{c}$ im ersten Beispiele gar nicht auftreten, sondern es würde sich nur um $\frac{h}{d}$ handeln, die aber der Hr. Verfasser gar nicht erwähnt. Richtig geschrieben würde das Beispiel so aussehen:



wobei aber die (eingeklammerte) Fortschreitung $\frac{c}{e}$ nicht als Dissonanz, sondern als regelrechte Consonanz (Terz und Octave) auftritt.

Das zweite Beispiel ist zwar richtig dargestellt, aber insofern unrichtig aufgefaßt, als auch hier nicht die Sexte $\frac{a}{c}$ maßgebend ist, sondern wiederum $\frac{h}{d}$. Denn h tritt als Secunde der Tonart A moll auf und hat demnach seine Fortschreitung in dem Grundton a. Aber auch diese Theorie ist nicht stichhaltig, denn die Sexte $\frac{h}{d}$ wird Jedermann als Ableitung aus dem vorhergehenden $\frac{gis}{e}$ betrachten, nicht aber als frei auftretende Sexten-Dissonanz.

Wir können an dieser Stelle nicht weiter auf Einzelnes eingehen, und bemerken nur noch, daß die in dem Werke vorhandenen Druckfehler vor der Benutzung zu berichtigen sind.

—th.

Aus Hanau.

Die Concerte, welche uns der verflossene Winter gebracht hat, haben von neuem bewiesen, daß die Musikverhältnisse hiesiger Stadt einer ehrenden Erwähnung nicht unwerth sind. Gesang und Instrumentalmusik werden hier vielfach und zum Theil mit anerkennungswürdigem Ernste betrieben. Mehrere Concerte lieferten hierfür erhebliche Belege. — Als ein recht erfreuliches Ereigniß muß es bezeichnet werden, daß die sämmtlichen hiesigen Gesangvereine engherzige Eifersüchteleien und hemmenden Neid verbannt und sich neben ihrer fortgesetzten Einzelthätigkeit noch zu einem vereinigten Sängerbund zusammengethan haben. Die unter der Leitung des (als Dirigent eines Gesangkränzchens und als Componist guter Lieder geschätzten Musiklehrer Weins) regelmäßig abgehaltenen Proben hatten bereits das Ergebniß, daß ein Concert der „vereinigten Sänger Hanaus" veranstaltet werden konnte, welches wieder einmal zeigte, daß Zersplitterung nur lähmt, einmüthiges Zusammenhalten dagegen Großes möglich macht. Auswärts werden die also vereinigten Sänger zum erstenmal auf dem am 29. und 30. Juni d. J. zu Offenbach abzuhaltenden Sängerfest des Mainthalsängerbundes in dieser Geschlossenheit auftreten und, wir hoffen es, zum Ruhme unsrer Stadt.

Neben den Männergesangvereinen erstrebt höhere und ernstere Leistungen der Oratorienverein. Vor Jahren durch den jetzt von Frankfurt nach Mainz übergesiedelten, für Oratorienmusik äußerst thätigen Hanauer Rühl gegründet und bis zum letzten Sommer auch ununterbrochen geleitet, ist der Verein nach wie vor seiner hohen Aufgabe gemäß thätig und konnte unter seinem jetzigen Dirigenten, G. Appunn von hier, im Februar d. J. mit dem Weltgericht von Fr. Schneider vor die Oeffentlichkeit treten. Die Aufführung gereichte dem Vereine und seinem Dirigenten zur Ehre.

Das durchschlagendste Zeugniß aber für den würdigen Musiksinn unseres Publicums liefert der Instrumentalverein. Dieser steht unter der Leitung seines kunstgebildeten Mitbegründers Lucan, der schon in früheren Jahren als Director verschiedener hiesiger Vereine, namentlich der „Dreizehn", (eines berühmten Männergesangkränzchens, dessen Leistungen auch über Hanaus Mauern hinaus volle Anerkennung fanden,) sowie des ältesten unserer Vereine, „des Frohsinns", ferner als gediegener Musiklehrer und talentvoller, formgerechter Componist, sich vielfache Verdienste erworben hat und dem es auch gelungen ist, hier am Orte Opern von Dilettanten mit dem besten Erfolge zur Darstellung bringen zu lassen. In Folge der unverdrossenen und erfolgreichen Thätigkeit Lucans genießt der Instrumentalverein eine mit jedem Jahre sich steigernde Theilnahme und Anerkennung, und nicht geringe Besorgniß erregte es, als Lucan durch sein seit vorigem Sommer anhaltendes Unwohlsein verhindert wurde, die Direction des Vereins für den letzten Winter zu übernehmen. Wohlverdienten Dank erntet daher der Vorstand des Vereines, daß er alle Nebenrücksichten außer Acht gelassen und sich mit Erfolg bemüht hat, die erledigte Dirigentenstelle durch unseren verehrten Landsmann, Musikdirector Henkel zu Frankfurt a. M., dessen Hauptthätigkeit unserer benachbarten freien Reichsstadt angehört, würdig zu besetzen. Eine bessere und glücklichere Wahl hätte wohl

schwerlich getroffen werden können. Unter Henkels Leitung hat der Verein in dem verflossenen Winter abermals einen neuen, schönen Aufschwung genommen und vollauf das Seinige dazu beigetragen, um seiner ursprünglichen Tendenz getreu den Sinn für höhere Instrumentalmusik hier zu heben und zu fördern. Die unter Henkels Dirigentenstab abgehaltenen vier Concerte waren die besuchtesten der ganzen Saison und wurden sämmtlich mit dem ungetheiltesten Beifall aufgenommen. Abgesehen von den kleineren Concertnummern brachten sie uns zuerst: die Ouverture zur Oper „Idomeneo" von Mozart und die Symphonie in D dur (Op. 80) von Haydn, welche durchdacht und zu schwungvollem Vortrage ausgearbeitet zu Gehör kamen. In dem zweiten Concerte waren es eine Mozart'sche Symphonie (in D dur) und Mendelssohn's „Meeresstille und glückliche Fahrt", welche durch ausgezeichneten, bis ins Einzelnste fein nüancirten Vortrag ihre tiefe Wirkung übten. Glucks Ouverture aus „Iphigenie in Aulis" und die Symphonie Beethovens in C moll wurden an dem dritten Concertabend trotz der Schwierigkeiten des letzteren Musikstückes in einer Weise executirt, daß auch geübteren Ohren und sublimeren Ansprüchen volles Genüge geschah. In dem vierten und letzten Concerte waren: Die Symphonie in C moll (Nr. 1) von Mendelssohn, das Quintett für Pianoforte, Oboe, Clarinette, Fagott und Horn von Mozart und die Ouverture zu „Lodoiska" von Cherubini die Glanzpuncte des genußreichen Abend.

Bedenkt man bei diesen Leistungen die Kürze der darauf verwendeten Zeit und die durch des Dirigenten Entfernung vom hiesigen Orte nothwendig herbeigeführten Schwierigkeiten, so wird man gern zugeben, daß Henkel den guten Namen, den er schon längst in der musikalischen Welt genießt, durch sein Wirken in unsrer Stadt aufs glänzendste bewährt hat: wir lernten ihn als gediegenen, satzgewandten Componisten kennen (Duo für Clavier und Violine), wir hatten ferner in verschiedenen Piecen Gelegenheit, ihn als ausgezeichneten Claviervirtuosen schätzen zu lernen, und bewunderten endlich vor allem sein seltenes Dirigentengeschick. Bekundeten schon die siegesbewußte Ruhe und die Alles überschauende Sicherheit, die ihn auszeichnen, am besten den Meister im Dirigiren, so übte namentlich eine sehr wohlthuende Wirkung das Maßvolle im Einhalten der Tempi, wodurch die Großartigkeit der alten Meisterwerke so durchsichtig und das Verständniß der classischen Compositionen so wesentlich erleichtet wird. Dabei übte die geistreiche und immer so ganz bestimmt und entschieden auftretende Art, wie er die Proben leitete, einen sehr vortheilhaften Eindruck, und trug für das ganze Orchester die sichtlichsten Früchte. — So konnte es denn nicht fehlen, daß Henkel trotz der Kürze seiner hiesigen Wirksamkeit sich rasch viele Verehrer und Freunde erwarb, die ihm für die genußreichen Abende den innigsten Dank zollten und ihn mit Bedauern scheiden sahen. Diesen Gefühlen wurde bei dem Festessen, welches ihm zu Ehren nach dem letzten Concerte von Hanauer Musikfreunden veranstaltet ward, ein herzlicher Ausdruck gegeben, und wir wiederholen den dort geäußerten Wunsch: es möge der rege und begabte Künstler auch ferner dem Instrumentalverein und unserer Stadt sein Interesse bewahren.

Zum Schluß aber hoffen wir, mit dieser kurzen Besprechung dargethan zu haben, daß das musikalische Leben und Wirken unserer thätigen Stadt wol verdiente, einmal aus seiner bescheidenen Verborgenheit hervorgezogen und mit wenigen Federstrichen gezeichnet zu werden.

Aus Wien.

III.

Man möchte — um Ihrem geistvollen Schumann-Apologeten nachzusprechen — gleich „mit einem Himmel-Haydn-Kreuzer-Dreyschock-Hummel-Weber-Donnerwetter dareinschlagen", wenn man unsere Opernwirthschaft seit Matteo Salvi's unseligem Directionsantritte betrachtet. Eine solche Plan-, Kopf- und Geistlosigkeit in der Zusammenwürfelung des Repertoirs, ein solcher Ungeschmack in der Rollenbesetzungsweise, kurz, ein so bodenlos unkünstlerisches Thun und Treiben, wie es auf unserer hiesigen Hofopernbühne seit etwa anderthalb Jahren herrschend geworden, dürfte anderswo seinesgleichen wohl kaum finden. Jungitalien und Frankreich sind die von dieser Stelle aus einzig bevorzugten Kunstgebiete. Alt- und Neudeutschland hingegen, mit ihren gleichberechtigten älteren Brüdern aus dem Süden und Westen gehören nur noch zu den hie und da Geduldeten. Da hat man uns in der kurzen Zeitspanne von beiläufig sechs Wochen denn wieder ohne allen Grund und Zweck zwei ausgelebte Donizetti'sche Machwerke kredenzt. Von einem derselben, der „Marie von Rohan", habe ich schon früher gesprochen. Bald darauf mußte die zweite Saint Georges-Bayard-Donizetti'sche „Marie" daran, die amazonenhafte, ungezogene Soldatendirne, „Regimentstochter" genannt, um einigen Reactionären der Theaterjanhageltruppe einen wohlfeilen Köder hinzuwerfen.

Dies ist aber beiweitem noch nicht Alles, was auch den friedlichsten Objectivisten über die Zustände unserer Hofoper in Harnisch bringt. Während nämlich — wie schon bemerkt — sowol der Altclassicismus, als die in ihrer Art eben so urbildliche Neuzeit der Opernliteratur seit Hrn. Salvi's Fahnenherrschaft eine lediglich geduldete Stellung bei uns einnimmt, gibt es gewisse, im schlechten Sinne kosmopolitische Steckenpferde, die jeder männliche oder weibliche — Sänger, verwahrte er auch nur ein Paar leidliche Töne in seiner Kehle, laut kategorischem Imperativ Hrn. Salvi's, dem wiener Publicum um jeden Preis vorreiten muß. Eine solche Zwingherrschaft nimmt auch nicht den mindesten Bedacht auf den Umstand, ob die auserwählten Werke der Intelligenz unserer Opernbesucher sympathisch, gleichgültig oder gar zuwider geworden. Dahin gehören z. B. die Meyerbeer'schen Opern, namentlich von den „Hugenotten" abwärts. Jeder Gast oder in feste Bestallung genommene Sopran, Tenor oder Baß, der nur im Entferntesten das Zeug zu einer „Valentine, Margarethe, Fides", oder zu einem „Raoul, Marcell oder Johann von Leyden" in sich zu tragen das Ansehen hat, oder dem dasselbe von operndirectorlicher Seite octroyirt wird, erhält die Weisung, dem wiener Publicum diese Allerweltsopern zu kredenzen. So u. A. jüngst ein Hr. Kaminski, ein Pseudo-Tenor mit einigen leidlichen Brusttönen, als Raoul in den „Hugenotten". Diese Vorstellung gehört übrigens — gleich jener der beiden überflüssigerweise aufgewärmten Donizetti'schen Opern — zu den lässigsten, zerfahrensten und reizlosesten, deren ich seit Jahren gedenke. — Um Weniges besser glückte die allerdings vom allgemein künstlerischem Gesichtspuncte lebhaft zu befürwortende Reprise der „weißen Frau". Die Darstellung dieses in seiner Art urbildlich anmuthigen Werkes hat nämlich den erneuerten Beweis geliefert, daß unsere hierortigen Bühnenkräfte in sehr wenigen Beziehungen reif sind für die Vertretung der Spieloper.

Die Neubesetzung einiger Rollen in Marschner's nach wie vor zugkräftiger Meisteroper: „Hans Heiling" war dem

Prachtwerke und seiner zündenden Wirkung zum Vortheile. Frl. Destinn (Erdgeisterkönigin) hat seit dem Unterrichte von Peter Cornelius sichtliche Fortschritte gemacht. Aehnliches ist über die ganz besonders durchwärmte, innerlich wie äußerlich belebte Darstellungsweise der Zaida in „Dom Sebastian" durch Frl. Destinn zu sagen. Namentlich gelingt dieser Dame die Wiedergabe des Heftig-Leidenschaftsvollen vorzüglich. Dazu ihr üppiges Stimmorgan, ihre gewinnende äußere Erscheinung, mit Einem Worte: das Fräulein läßt, einmal von Grund aus ihrer von früherher angewohnten Unarten ledig geworden, sehr Gutes für ihre sangliche und schauspielerische Zukunft hoffen. Sollte demnach — wie es nun wieder heißt — „Tristan und Isolde" bei uns doch noch in Scene gehen, brächte wol Frl. Destinn das beste Zeug zur Darstellerin der „Brangäne" mit. Demnächst soll diese Sängerin das erste Mal als „Ortrud" auftreten. Es ist in der That hohe Zeit, nach 11monatlicher Pause wieder einmal des hier wie überall so siegesgewissen „Lohengrin" zu gedenken. S.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Berlin. Wie schon aus meinem letzten Bericht zu ersehen, ist an der **Königl. Oper** eine noch nicht dagewesene Frequenz von fremden Sängern und Sängerinnen, die auf Engagement gastiren. Stimmbegabte Sänger und Sängerinnen sind unzweifelhaft darunter; solche genügen aber noch nicht für die erste deutsche Oper. Für die Berliner Hofopernbühne verlangt man dramatische Künstler mit gut geschulten, frischen Stimmen. Um zu solchen zu gelangen, wäre es an der Zeit, wenn man — anstatt sämmtliche Sänger und Sängerinnen von der Intendantur engagiren zu lassen — unsern Capellmeistern in abwechselnder Folge den Auftrag ertheilte, die Leistungen der zu Engagirenden an Ort und Stelle ihres letzten Wirkungskreises kennen zu lernen. Will man dies nicht, so gebe man den Capellmeistern in der Engagementsangelegenheit wenigstens eine Stimme. Das Veto könnte sich die Intendanz noch immer reserviren.

Frau Roll-Mayerhöffer debütirte als Donna Anna in Mozart's „Don Juan". Ihre Leistungen gehörten nicht zu den schlechtesten der fremdländischen, obschon ihre Stimme abgesungen, der Frische entbehrt. Auch diese Sängerin gefällt sich in der Manier des Tremolirens, doch singt sie dabei rein und ausdrucksvoll. — Frau Deetz vom Hoftheater in Wiesbaden, eine hübsche Bühnenerscheinung, gab in Gesang und Spiel eine anmuthige „Zerline". Ihre Stimme wirkt, wenn dieselbe nicht forcirt wird, in der Höhe sympathisch. Durch die vielfach selbst gemachten ritardandos erhält der ganze Habitus ihres Gesanges aber etwas Schleppendes. Als Agathe im „Freischütz" war sie sehr mangelhaft; wollten wir mit Tadel beginnen, so bliebe wenig Gutes daran. Sie ist engagirt. — Frl. Louise Zschiesche, Tochter unsers Sängerjubilars, sang in dieser Oper als ersten theatralischen Versuch die Rolle des Aennchen mit solcher Sicherheit und Bühnengewandtheit, daß man glauben konnte, es mit einer routinirten Sängerin zu thun zu haben. Der Beifall, den ihr correcter Gesang fand, war ein wohlverdienter. — Hr. Robinson ist auf ein Jahr engagirt und wird nun mit Hrn. Beetz, dessen Engagement nur noch ein Jahr währt, in Concurrenz treten. Wir werden sehen, wer nach Ablauf des Jahres den Sieg des ferneren Engagements davon trägt. Hr. Robinson fand als Wolfram mit seinem schönen Baryton im „Tannhäuser" vielen Beifall. Nur möge er die Art, seinen Ton in bauchrednerischer Weise zu erzeugen, für die Folge aufgeben. Seine Vocalisation und Tonbildung ist durchweg zu dunkel gehalten. — Hr. Ferenczy, der den Tannhäuser sang und in Folge einer Tenorstimme von seltener Schönheit auf ein Jahr engagirt ist, gab als Naturalist in dramatisch-gesanglicher Beziehung das Beste, was er von seinem Standpunct aus nur geben konnte. Wäre dieser Sänger musikalischer, so hätte er die Berechtigung, mit einer der schönsten Juwelen in der Kehle, der hervorragendste Tenorist der Gegenwart zu werden. Hr. Capellmeister Dorn überwacht seit einiger Zeit privatim die gesanglich-musikalischen Studien dieses Sängers mit dem größten Eifer. Hoffen wir auf einen lohnenden, günstigen Erfolg. — Frl. Mick aus Prag, von gefälligem Aeußern, sang die Elisabeth. Mit ihrem klangvollen, gut geschulten Sopran löste sie auf das Befriedigendste ihre Aufgabe; auch ist sie nicht ohne Darstellungstalent. — Frl. Albertine Meyer, von deren vortrefflicher, imponirender Alt-Stimme wir schon vor drei Jahren in d. Bl. berichteten, hat in Florenz bei Romani weitere Gesangsstudien gemacht. Wir hörten ihre Stimme jetzt in einer Matinée (Armimschen Saal) und können von ihrem Gesange nur wiederholen, was bereits früher (in Nr. 24 des 51. Bandes d. Bl.) von uns gesagt wurde. Im Coloraturfach hat sie aber keine wesentlichen Fortschritte gemacht. Sie will zur italienischen Oper übergehen. —

Die „Seufzerbrücke" betitelt sich Offenbach's neueste „Posse" oder „Opernburleske" mit Tanz in 4 Tableaux, welche bereits eine Reihe von Vorstellungen auf der **Friedrich-Wilhelmstädtischen Bühne** erlebt hat. An parodistrender Musik, verbunden mit bizarren Situationen, steht die „Seufzerbrücke" dem „Orpheus" nicht viel nach. Wenigstens gilt dies von den beiden ersten Acten, die von parodistischem Blödsinn des Libretto überfüllt sind. Die letzten beiden Tableaux sind bedeutend schwächer. Bei Offenbach's Opern-Possen haben wir es lediglich mit dichterischem und musikalischem Blödsinn zu thun, etwas Anderes wird und kann kein Verständiger darin finden wollen.

In **Kroll's Theater** hörten wir Boieldieu's Oper „die weiße Dame." Frl. Nachtigall vom Stadttheater zu Leipzig sang die „Anna" als 4. Gastrolle. Der Klang ihrer nicht ausgiebigen Stimme erwärmte in dem Grade, als ihr einförmiges Spiel kalt ließ. Frl. Schwenke war als „Jenny" unbedeutend. Hr. Clauß sang den „George Brown". Sein Vortrag ist nicht correct, die Stimme abgesungen, sein Spiel hölzern, Textesaussprache und Coloratur mangelhaft. Das Ensemble, der Chor und die Capelle leisteten unter der Leitung des Capellmeisters Hrn. C. Dumont recht Anerkennenswerthes.

Im **Victoria-Theater** gastirt auf 4 Monate eine französische Operngesellschaft unter der Leitung der HH. Chabert und Masina. Künstler ersten Ranges sind Mad. de Jolli und Hr. Coeuille. Erstere hat eine vorzüglich ausgebildete Sopranstimme und der letztere einen herrlichen Tenor von bedeutendem Umfange. Dazu spielen Beide meisterhaft; wir hatten Gelegenheit, sie in Halévy's „Musketiere der Königin" zu bewundern. Auch Mlle. Dessalle gab als Soubrette viel Gutes. Hrn. Driane's mächtiger Bariton hat noch etwas Naturalistisches. Chor und Orchesterleistungen waren vortrefflich, der Besuch und Beifall sehr bedeutend. —

Königsberg. **Jean Becker** und **Nicolaus Rubinstein** haben unsere Concertsaison auf das Schönste und Würdigste beschlossen. Auf dem Wege von Rußland nach England Königsberg passirend, ließen sie sich in zwei Concerten hören, die den Abschied von den Künstlern schwer machten. Beide Künstler, ersten Ranges, wirkten sowol im Solo- wie im Zusammenspiel so hinreißend auf das Publikum, daß die freudigsten Beifallsbezeugungen ihnen nach jeder einzelnen Nummer gespendet wurden. Jean Becker kennen zu lernen, war schon lange unser Wunsch gewesen, und mit freudiger Bewunderung fanden wir den ihm vorangegangenen, bereits europäischen Ruf begründet. Der schöne, volle Ton, die eminente Technik, die als Mittel zum Ausdruck des köstlichsten Humors oft unwiderstehlich zum Lachen reizt, und dann wieder im Bunde mit dem seelenvollsten Vortrage den Weg zum Herzen findet, erzielen eine Wirkung, die die Triumphe begreiflich macht, welche der jugendliche Künstler überall, wo er sich hören ließ, errungen. Wir hörten allein von ihm: Tartini's „Teufelstriller", Variationen über: „Nel cor più non" von Paganini, Mendelssohn's Violinconcert, Elegie v. Vieuxtemps und „Ronde des Lutins" von Bazzini. Im Verein mit Nic. Rubinstein: Beethoven's Kreutzer-Sonate, Phantasie über „Oberon" von Wolf und de Beriot, Schumann's D moll-Sonate und ein Duo von Thalberg und de Beriot

Nicolaus Rubinstein, der würdige Bruder Anton's, bekun-

dete durch seine enorme Technik und Kraft, sein feuriges Spiel, das hervorragende Talent, das ihm innewohnt. Durch den Vortrag der verschiedenartigsten Compositionen hat er die Zuhörer mächtig angezogen, stellenweise hingerissen. Gedenken wir der Kraft, des jugendlichen Feuers dieses Spielers, so staunen wir unter Anderen den wahrhaft rührenden Vortrag der ewig-jungen Gavotte von Seb. Bach an, die Vielseitigkeit Nic. Rubinstein's bewundernd. Er spielte sie im ersten Concerte nebst „Lied ohne Worte" von Mendelssohn, einer Soirée de Vienne von Liszt, Mazurka und Scène de bal eigener Composition. Im zweiten: Barcarole von A. Rubinstein, Fuge von Händel, Romanze von Schumann, Etude von A. Rubinstein und Sonate appassionata von Beethoven. Indem wir beiden Künstlern hiermit unsern freudigsten Dank aussprechen, bitten wir sie, Königsberg später wieder zu besuchen.

London. — **Concert von Josephine Bondy.** — Unter den zahllosen Concerten, welche die diesjährige Saison bringt, zeichnete sich die am 10. Mai a. c. in „Hanover Square Rooms" veranstaltete Matinée von Frl. J. Bondy sehr vortheilhaft aus. — Zunächst bot schon das Programm viel Bemerkenswerthes. Unter Mitwirkung der Herren Sainton (Violine), Libel (Violoncell), Reichardt und der Miß Palmer Lisle kamen zur Aufführung: Das Esdur-Trio (op. 70) von Beethoven, Sonate für Pianoforte und Violine (op. 13) von Rubinstein, Arie aus „Orpheus" von Gluck und „Ballade" (Miß Palmer Lisle); Arie von Mozart und Lied von Reichardt (Herr Reichardt). Außerdem spielte Frl. Bondy noch allein: Chromatische Phantasie von Bach; Nr. 7 der „Novelletten" (op. 21) von Schumann; Tarantelle von Heller; Walzer-Impromptu von Liszt und „Erinnerung" aus den „Schweizer-Weisen" (Nr. 2) von Raff — in der That eine musterhafte Zusammenstellung schon an und für sich, und wie viel mehr für London! — Natürlich fanden die Engländer Mehreres darin „fast zu ernst", d. h. zu schwer für ihre Auffassungsgabe — so namentlich Bach, der hier noch sehr selten zu Gehör kommt, weshalb wir es Frl. Bondy zum besonderen Verdienst anrechnen, sich unerschrocken zum Bach-Cultus bekannt zu haben. Trotz alledem war der Erfolg des Concerts ein sehr bedeutender. Am meisten gefiel die hier noch neue Rubinstein'sche Sonate; sie erregte einen wahren Beifallssturm, und Frl. Bondy und Hrn. Sainton gebührt die Ehre, dieses Werk in London jedenfalls dauernd eingeführt zu haben. Nächstdem erhielten Liszt's reizender und graziöser Walzer und Raff's effectvolle „Schweizerweise" den meisten Beifall; auch Schumann's „Novellette" und Heller's „Tarantelle" haben sehr angesprochen. — In dem Urtheil über Frl. Bondy's Spiel war man darüber einig, daß sie seit den letzten Jahren außerordentliche Fortschritte gemacht und sich zum Rang einer vortrefflichen Pianistin aufgeschwungen habe. Frl. Bondy hatte seit 3 Jahren hier nicht öffentlich gespielt; wer die hiesigen Verhältnisse kennt, weiß, wie schwer es ist, in London überhaupt nur in die Oeffentlichkeit zu gelangen, geschweige denn in derselben durchzudringen. Um so erfreulicher und ehrenvoller war Frl. Bondy's Erfolg: der sehr große Saal war ganz gefüllt, das Publicum gewählt und der Beifall äußerst lebhaft. Auch die Kritik — die sich hier um „Pianisten" nur selten kümmert, um „Pianistinnen" (mit Ausnahme gewisser Damen) aber noch weniger, und Privat-Matinéen nur ausnahmsweise bespricht — äußerte sich sehr anerkennend; u. A. „The News of the World". Jedenfalls wird dieses (unter der Patronage der Herzogin von Marlborough) erneute Erscheinen Frl. Bondy's in der Oeffentlichkeit ihr für ihre fernere musikalische Carrière in London von großem Nutzen sein.

Zwickau. Nach beendeter Concertsaison des Musikvereins möge ein kurzer Rückblick auf unser Musikwesen in d. Bl. Raum finden. Das Institut ist sich auch in dieser Saison in der Verfolgung seiner Grundsätze und seines Zweckes treu geblieben. Könnte der Verein über bedeutendere Mittel gebieten, so würde er manches Werk in seinen Bereich gezogen haben, das unter der Ohnmacht der Mittel unberücksichtigt bleiben mußte. Angesichts unserer beschränkten Mittel, auf deren Erweiterung unser Blick fortwährend gerichtet sein soll, konnte jedoch das Concertpublicum immer mit dem Dargebotenen zufrieden sein und darin den Ernst erblicken, mit welchem das Directorium die ihm anvertraute Anstalt zu leiten sich berufen fühlt. Von Symphonien kamen zur Aufführung: Franz Schubert: Cdur; Beethoven: Cmoll und Eroica; Mozart: Gmoll und Ddur; Gade: Cmoll; v. Ph. Em. Bach: Ddur. — Von Ouverturen: Beethoven: Leonore Nr. 3; Weber: Jubelouverture; Marschner: Vampyr; Cherubini: Wasserträger; Mendelssohn: Hebriden; Gade: im Hochland. — Von Chören und Operensembles: Finale II. aus „Templer" von Marschner (dessen Andenken ein zweiter Concerttheil gewidmet war); Halleluja von Händel und Chor aus „Tannhäuser". — Von Arien: Haydn: Nun beut die Flur; Stradella: Kirchenarie; Beethoven: Scene und Arie: Abscheulicher, und Kerkerarie. Mozart: aus Figaro; Marschner: aus Templer, Scene und Arie und Scene und Duett; Mendelssohn: aus Paulus, und Concertarie. Außerdem noch Lieder von Schubert, Mendelssohn und Reissiger. — Das Pianoforte war vertreten durch Werke von Schumann (Carneval), Schubert (Cdur-Phantasie), Chopin, Liszt, Seeling. — Von Gästen erfreuten uns Herr v. Bronsart, Herr und Frau Bertram vom Stadttheater zu Leipzig, Frl. Wigand aus Leipzig, Herr B. Hoffmann aus Glauchau, Frl. Natalie Schilling und Frl. Minna Giesinger aus Leipzig, Herr Brunner vom Stadttheater zu Leipzig und Frau Capellmeister Wettig aus Weimar.

Wie sehr die Solovorträge, wenn auch in verschiedenen Abstufungen, des allgemeinen Beifalls sich erfreuten und einige, wie die Vorträge des Herrn v. Bronsart, auf der Spitze der Kunstleistungen standen, so ruht doch der Schwerpunct der Concerte in den Leistungen des Orchesters, das sich, seines hohen Zieles wohl bewußt, stets seiner Aufgabe gewachsen zeigte und selbst in der Wiedergabe schwieriger Werke einen sehr bemerkenswerthen höheren künstlerischen Standpunct zu behaupten vermocht hat. — Außer den 6 Concerten des Musikvereins veranstaltete das Stadtorchester unter Leitung des Stadtmusikdirectors Kießling 3 Abonnementconcerte auf eigenes Risico, die sich gleichfalls durch eine solide Richtung, geschmackvolle Auswahl (Bdur-Symphonie von Beethoven und Amoll von Mendelssohn) und sorgfältige Ausführung auszeichneten und den Beifall der zahlreichen Abonnenten ernteten. — In der zweiten Hälfte des Winters fanden noch 2 Kammermusiksoiréen statt, unter der Ankündigung als Trio-Soiréen, die die Herren Dr. Klitzsch (Pianoforte), Wehner (Violine) und Hermann (Violoncell) veranstalteten, in denen Trios von Haydn (G und C), Sonaten von Mozart (Adur mit Violine) und Mendelssohn (mit Violoncell) und 2 Trios von Beethoven (in D und Es) zur Aufführung kamen.

Die Pflege der Musik hat hier seit einigen Jahren einen bedeutenden Aufschwung genommen; auch das Publicum hat an Reife und Verständniß gewonnen. Dieses Vorwärtsgehen in nicht allzulanger Zeit berechtigt zu der Hoffnung, daß die hiesigen Musikzustände einer noch allseitigeren und tieferen Entwickelung entgegengehen werden. Auch ein Dilettantenverein hat sich seit 2 Jahren constituirt, der im engeren Familienkreise durch kleine Aufführungen (Claviermusik, Gesang, Kammermusik) das Seine zur Erweckung und Belebung des musikalischen Sinnes beiträgt. —

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Ueber die letzten Concertreisen von Jean Becker können wir noch nachträglich mittheilen, daß derselbe, nach seinen großen Erfolgen in Petersburg und Moskau, sich mit Nicolaus Rubinstein in die russischen Ostseeprovinzen begab, wo in Dorpat, Mitau und Riga je zwei Concerte veranstaltet wurden, die beiden Künstlern hohe Ehrenbezeigungen, selbst mit obligaten Ständchen, einbrachten. Ueber Königsberg reisten dieselben nach London, wo sie längere Zeit sich aufhalten werden.

Feri Kletzer hat eine Kunstreise durch die „Höfe" des Orients gemacht. In Constantinopel erhielt er vom Sultan den Medschidsche-Orden, spielte dann in Kairo vor dem Vicekönig, in Athen vor dem König, in der Krim vor dem kaiserl. russ. Hofe; besuchte außerdem Alexandrien, Smyrna, Odessa, zuletzt St. Petersburg und befindet sich jetzt in Kieff.

Frau Jauner-Krall machte Furore in Breslau, namentlich in heiteren und graziösen Rollen. Die „Dorfsängerinnen" von Fioravanti brachte sie dort zuerst aufs Repertoir.

Musikfeste, Aufführungen. Verdi's „Cantate", die er zur Eröffnung der internationalen Ausstellung im Auftrag des Comité componirte, die aber hierauf von den Betreffenden nicht angenommen wurde und auch nicht honorirt werden sollte, — was in London viel Aufsehen gemacht hat und Verdi compromittirte — ist nunmehr im königlichen Opernhaus, und zwar, als Genugthuung für den Componisten, mit großem Beifall zur Aufführung gekommen. Alle Londoner Journale bringen lange Artikel über diese Composition, die durch ihre Schicksale weit berühmter geworden ist, als ihr Gehalt jedenfalls verdienen dürfte.

Die vereinigten Zittauer Männergesangvereine haben auf dem Oybin ein Concert veranstaltet, dessen Reinertrag (circa 70 Thaler) dazu bestimmt ist, den ersten Grund zu einer Casse zu legen, aus welcher Marschner in Zittau (bekanntlich seinem Geburtsort) eine Büste als Denkmal errichtet werden soll. Die Zittauer

Gesangvereine wollen Aufforderungen an die übrigen Vereine Sachsens zu Beisteuern für die Verwirklichung dieser Idee ergehen lassen.

Neue und neueinstudirte Opern. Mit Ende Mai wurde in Hamburg sowohl das Stadt- als Thalia-Theater geschlossen. — Im Stadttheater wurde Gounod's „Faust" zum Schluß gegeben, welche Oper sich in Hamburg eines so großen Beifalls erfreute, daß sie seit der ersten Aufführung, Ende Januar, also innerhalb 4 Monaten — 43 Wiederholungen (?) erlebte. — Dieses für Deutschland geradezu unerhörte Resultat hatte noch nie eine deutsche Oper!

Für die nächste Saison in Paris werden für die Große Oper Verdi's neuestes Werk „die Macht des Schicksals" und für die Italiener Flotow's „Stradella" zur Aufführung vorbereitet.

Neben dem Gastspiel der „Bouffes parisiens" im Kaitheater zu Wien, wird im Carltheater demnächst noch eine französische Operngesellschaft unter Leitung des Director Chabert einen Cyclus von Vorstellungen beginnen, dieselbe, die jetzt in Berlin gastirte. Auch in Wien eröffnet sie ihr Gastspiel mit Halevy's „Musketiere der Königin".

Flotow hat eine neue Oper componirt, zu welcher Dingelstedt den Text geschrieben.

Literarische Novitäten. Ed. Genast's Memoiren sind nun im Druck vollendet und unter dem Titel „Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers" in 2 Bänden erschienen.

Auszeichnungen. B. Hamma, ein Stuttgarter, gegenwärtig Musikdirector in Königsberg, erhielt die große goldne Medaille, „in Anerkennung seiner Verdienste um Hebung des Gesangs in der Provinz Preußen und seiner Leistungen als Compositeur".

Todesfälle. H. von Perglas, früher Director des königl. Hoftheaters zu Hannover, zuletzt Regisseur und artistischer Secretär am Victoriatheater in Berlin, unter dessen früherer Verwaltung, ist daselbst nach langen Leiden verstorben.

Capellmeister Wilhelm Telle, älteren Musik- und Theaterfreunden bekannt als ein Mitglied der alten Künstlerfamilie Telle, die schon unter der Regierung Königs Friedrich Wilhelm II. eine geachtete Stelle einnahm, ist am 10. Mai in Berlin gestorben. Wilhelm Telle, Bruder des Balletmeisters, widmete sich von Jugend auf der Musik. In Paris wurde Cherubini sein Lehrer. Er schrieb eine Reihe von Opern, die auf deutschen Bühnen früher gegeben wurden; in Wien componirte er mehrere Kirchenmusiken bei seinem dortigen Aufenthalt. Nachdem er die Capellmeisterstellen in Magdeburg und Aachen (wo er zugleich Theaterdirector war) bekleidete, ließ er sich in Berlin, seiner Vaterstadt, nieder, wo er ebenfalls als Musikdirector am Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater und bei der Woltersdorf'schen Oper im Kroll'schen Etablissement fungirte, und später Gesangsunterricht ertheilte.

Leipziger Fremdenliste. Herr Jos. Czapek, Capellmeister aus Gothenburg; Herr Dr. Adolf Stern, Schriftsteller von Jena, und Herr Cantor Rauchschindel aus Eilenburg waren auf der Durchreise hier anwesend. Graf Dumoulin ist aus Regensburg eingetroffen und wird längere Zeit hier verweilen.

Briefkasten. — E. G. H. in Holstein. — Es freut uns, Ihre Bekanntschaft gemacht zu haben, obgleich das Eingesandte diesmal von zu specieller Art ist, um Aufnahme finden zu können. Wie Sie wissen, haben wir keineswegs Mangel an Controversen, deshalb müssen wir aus Rücksicht gegen unsere Leser, wie gegen unsere regelmäßigen Mitarbeiter, zu weit gehende Detailfragen, namentlich persönliche Angelegenheiten, möglichst zu vermeiden suchen. — Lassen Sie sich jedoch dadurch nicht abhalten, uns weitere Correspondenzen, von weniger polemischer Art, gelegentlich zu senden.

Geschäfts-Berichte des Allgemeinen Deutschen Musik-Vereins.

VI.

(Vgl. Nr. 21. und 25. des 55. Bandes und Nr. 19. 20. 23. des gegenwärtigen Bandes d. Bl.)

Im Anschluß an das Verzeichniß des Gesammt-Vorstandes in voriger Nummer, theilen wir heute die Namen der Mitglieder des engeren Ausschusses, sowie der erforderlichen drei Sectionen mit.

1.

Engerer Ausschuß.

(Vergl. § 28 der Statuten.)

Er wird gebildet durch die p. t. Herren:

Dr. Franz Brendel, Freiherr Hans von Bülow, Dr. jur. Karl Gille, C. F. Kahnt, Louis Köhler, Dr. Franz Ritter von Liszt, Dr. Richard Pohl, Carl Riedel, C. F. Weitzmann.

2.

Sectionen.

(Vergl. §§ 29—33. § 17.)

a. Geschäftsführende Section.

(§ 29. a.)

HH. Brendel (Vorsitzender), Riedel (stellvertretender Vorsitzender), Pohl (Secretär), Gille (stellvertretender Secretär und juristischer Beirath), Kahnt (Cassirer) und A. Dörffel als Bibliothekar.

b. Musikalische Section.

(§ 29. b.)

HH. von Liszt (Referent), Weitzmann (stellvertretender Referent), von Bülow, Köhler und Riedel.

c. Literarische Section.

(§ 29. c.)

HH. Köhler (Referent), Weitzmann (stellvertretender Referent), Brendel, Gille und Pohl.

Mit nächster Nummer beginnen wir die Veröffentlichung des Namens-Verzeichnisses der Mitglieder, nach dem Stand am 3. Juni dieses Jahres, als dem dritten Jahrestage der ersten vorbereitenden Tonkünstler-Versammlung zu Leipzig, 1859. — Dieses Mitglieder-Verzeichniß wird gleichzeitig als Anhang zu den im Druck nunmehr vollendeten Vereins-Statuten demnächst erscheinen, weshalb wir die geehrten Mitglieder ersuchen, etwaige Irrungen oder Auslassungen, die sich in diesem Verzeichnisse finden sollten, baldigst mittheilen zu wollen. — Gleichzeitig werden Diejenigen, welche dem Verein vor dem 7. August (als Schluß des ersten Vereinsjahres) noch beizutreten wünschen, hierdurch höflichst ersucht, ihre **Anmeldungen baldigst** ausführen zu wollen, um ihre Namen in den ersten Jahresbericht, der im Juli vorbereitet wird, noch aufnehmen zu können.

Leipzig, 8. Juni 1862.

R. Pohl, Secretär.

LITERARISCHE ANZEIGEN.

Neue Musikalien
im Verlage von
Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Beethoven, L. van, Symphonien für Violine, Violoncell und Pianoforte zu vier Händen arrangirt von C. Burchard.
No. 1. in C dur. Op. 21. 2 Thlr.
- 2. in D dur. Op. 36. 3 -

Chopin, F., Marche funèbre tirée de la Sonate Op. 35. Arrangement pour 2 Pianos à 8 mains. 20 Ngr.

Eitner, R., Op. 10. Salon-Phantasie über Motive aus Faust von Gounod für das Pianoforte. 15 Ngr.

Elvenich, G., 2 Mazurkas pour le Piano. 18 Ngr.

Gade, Niels W., Op. 37. Hamlet. Concert-Ouverture. Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen von F. G. Jansen. 25 Ngr.

Gluck, Ch. von, Ausgewählte Arien und Gesänge, mit besonderer Berücksichtigung seiner bisher unbekannten italienischen Opern. Mit deutscher Uebersetzung von G. Engel, herausgegeben von Wilhelm Rust.
Zweite Abtheilung: **Alt-Arien.**
No. 1. Recitativ und Arie aus der Oper: Die Chinesinnen. 15 Ngr. Grausamer Sieger. — Ferma, crudele.
- 2. Buffo-Arie aus derselben Oper. 15 Ngr. Solch' ein Lächeln. — Ad un riso.
- 3. Arie aus der Oper Semiramis. 10 Ngr. Verrathen, verlassen! — Tradita, sprezzata.
- 4. Cavatine aus derselben Oper. 5 Ngr. Schon naht die traute Stunde. — Vieni, che poi sereno.
- 5. Arie aus derselben Oper. 10 Ngr. Fliehe mit schnellem Schritte. — Fuggi dagl' occhi miei.
- 6. Arie aus derselben Oper. 10 Ngr. Wie vor der Sonne Strahlen. — Oscura il sol le stelle.

Haydn, J., Der Sturm (La Tempesta). Chor mit Begleitung des Orchesters. Partitur mit untergelegtem Klavierauszuge. Neue Ausgabe. 2 Thlr.

Kiengel, J., Op. 1. Trio für Pianoforte, Violine und Viola. 3 Thlr. 10 Ngr.
———, Op. 2. Erste Sonate für Pianoforte und Violine. 1 Thlr 25 Ngr.
———, Op. 3. Zweite Sonate für Pianoforte und Violine. 2 Thlr.

Leidgebel, A. L., Op. 20. Auf dem Züricher See. Gedicht von Goethe. In Form einer Sonate für Pianoforte und Männerchor. Klavierauszug und Singstimmen. 2 Thlr.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 74. Ouverture zu Athalia. Arrangement für 2 Pianoforte zu 8 Händen. 1 Thlr. 20 Ngr.

Reinecke, C., Op. 72. Concert für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. 4 Thlr. 25 Ngr.
———, Dasselbe für das Pianoforte allein. 2 Thlr.

Schöne, A., Zwölf Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 25 Ngr.

Vogt, J., Op. 32. Die Auferweckung des Lazarus. Oratorium in zwei Theilen. Vollständiger Klavierauszug vom Componisten. 4 Thlr. 15 Ngr.
———, Dasselbe die Chorstimmen. 1 Thlr. 10 Ngr.

Weil, O., Op. 3. Danses sérieuses pour le Piano. 20 Ngr.

Im Verlage von **A. Gerstenberger** in *Altenburg* ist erschienen:

69 ein-, zwei- und dreistimmige Lieder für die Volksschule. Nach den Grundsätzen einer Lehrerconferenz zusammengestellt von **B. G. Unger**, herausgegeben von **A. Gerstenberger**. Pr 2½ Ngr., in Partien billiger.

H. Hirschbach: 13 Quartette zusammen 1½ Thlr., 5 Quintette zusammen 1 Thlr., 4 Symphonien und 5 Ouverturen f. Pianof. arrang. zusammen 1 Thlr. (Ladenpreis 50 Thlr.) verkaufe ich gegen baar soweit der geringe Vorrath reicht.

Paul H. Jünger in *Leipzig*.

Neue Musikalien
von
F. E. C. Leuckart in Breslau.

Bach, Joh. Seb., Cantaten im Clavier-Auszuge bearbeitet von *Rob. Franz*.
No. 2. Gott fähret auf mit Jauchzen. 2 Thlr.
No. 3. Ich hatte viel Bekümmerniss. 4 Thlr.
(Wird fortgesetzt.)

Brosig, Moritz, Op. 33. Zwei lateinische Motetten für zwei Chöre. Partitur und Stimmen 17½ Sgr.

Bülow, H. G. de, Op. 6. Invitation à la Polka. Morceau de Salon pour Piano. Deuxième Edition. 20 Sgr.

Caldara, Antonio, Das 16stimmige Crucifixus für die Concertaufführungen des Königl. Domchors zu Berlin. 8stimmig eingerichtet von G. W. Teschner. Part. und St. 17½ Sgr.

Cherubini, L., Ouverturen für Piano zu vier Händen eingerichtet von Carl Klage und Hugo Ulrich. Zweite revidirte Ausgabe.
No. 2. Demophon 15 Sgr. No. 3. Medea 20 Sgr. No. 4. Elise 20 Sgr. No. 5. Lodoiska 15 Sgr. No. 9. Portugiesischer Gasthof 27½ Sgr.
(Mit diesen fünf Nummern ist die Sammlung abgeschlossen.)

Gäbler, E. F., Op. 19. Fest-Gruss zur Geburtstagsfeier des Königs für den vierstimmigen Männerchor mit Soli. Part. u. St. 10 Sgr.

Kania, Emanuel, Op. 23. Souvenir d'Italie. „Guardate un pò". Célèbre Romance de Gordigiano pour Piano. 12½ Sgr.
———, Op. 24. Romance Styrienne pour Piano. 12½ Sgr.

Löschhorn, A., Op. 50. Le Diable à quatre. Galop brillant pour Piano. Deuxième Edition. 17½ Sgr.

Mozart, W. A., Clavier-Concerte für Piano zu vier Händen eingerichtet von Hugo Ulrich. No. 10. in C dur. 2 Thlr. 20 Sgr.

Reynald, Georg, Op. 8. Valse brillante d'après L. Venzano pour Piano. Deuxième Edition. 15 Sgr.
———, Op. 13. Au clair de lune. Deux Réveries pour Piano. 15 Sgr.

Sängerhalle, deutsche. Auswahl von Original-Compositionen für vierstimmigen Männergesang, gesammelt und herausgegeben von Franz Abt. In Partitur und Stimmen. II. Band. Zweite Lieferung: Rheinfahrt von J. Beschnitt. — Schifferständchen von Franz Abt. — Der Ritter vom Rhein Ed. Thiele. — Toast von Carl Reinecke. — Seid einig! von Rich. Genée. 20 Sgr. netto.
NB. Jede Lieferung der Sängerhalle wird auch einzeln abgegeben. — Stimmen sind sowohl heftweise, als auch zu jedem einzelnen Liede zum Preise von 3 Sgr. pro Bogen zu beziehen.

Schnabel, Joseph, Psalm: „Herr, unser Gott, wie gross bist Du" für vier Männerstimmen. Neue Ausgabe, mit Begleitung von Blechinstrumenten versehen von A. Leibrock. Part. u. St. 1 Thlr. 10 Sgr.

Thoma, Rudolphe, Op. 7. Valse brillante pour Piano. Deuxième Edition 10 Sgr.
———, Op. 9. Une Tyrolienne pour Piano. Deuxième Edition 7½ Sgr.
———, Op. 10. Polka brillante pour Piano. Deuxième Edition. 10 Sgr.

Im Verlage von **C. F. KAHNT** in *Leipzig* ist erschienen:

Baumfelder, F., Op. 30. Jugend-Album. 40 kl. Stücke f. Pfte. 2½ Thlr.

Brauer, F., Op. 14. Jugendfreuden. Sechs Sonatinen f. Pfte. zu 4 Händen. No. 1—4 à 12½ Ngr.

Brunner, C. T., Op. 386. Die Schule der Geläufigkeit. Kleine melodische Uebungsstücke f. Pfte. Heft 1—4 à 15 Ngr.

Fritze, W., Op. 1. Fünf Clavierstücke. 20 Ngr.

Grützmacher, F., Op. 50. Drei Lieder f. 1 St. m. Vcllc. od. Violine u. Pfte. No. 1, 2 à 15 Ngr. No. 3 22½ Ngr.

Liszt, F., Pastorale. Schnitter-Chor aus dem entfesselten Prometheus f. Pfte. 17½ Ngr.; f Pfte. zu 4 Händen 25 Ngr.

Pfughaupt, R., Op. 10. Valse-Caprice p. Pfte. 22½ Ngr.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 20. Juni 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 3⅓ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 25.
Sechsundfunfzigster Band.

H. Westermann & Comp. in New York.
F. Schrottenbach in Wien.
Aug. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Illustrirte Musik. I. — Kammer- und Hausmusik: Carl Gräbener. Musikalische Belletristik: A. Zetsing. — Aus Wien. IV. — Kleine Zeitung: Ideen und Themata. — Correspondenz (Leipzig, Berlin, Frankfurt). — Tagesgeschichte. — Journalschau. — Vermischtes. — Ereignisse und Erzeugnisse. — Kritischer Anzeiger. — Geschäftsberichte des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. VII.

Illustrirte Musik.

I.

Illustrationen zu fast allen deutschen Dichtern haben wir schon längst erhalten, und erhalten deren täglich mehr. Nenne man es Zeitrichtung, Modesache oder Bedürfniß, — genug, die Namen der besten Künstler stehen an der Spitze: ein Kaulbach illustrirte Shakespeare und Goethe; ein Schnorr die Bibel und die Nibelungen; Pecht und Ramberg illustriren Schiller und Goethe; Richter illustrirt die deutschen Volkssagen und Märchen ꝛc. ꝛc. — und die Kleinen folgten den Großen getreulich nach. In Holzschnitt, Stahlstich, Kupferstich, Radirung, Lithographie, Farbendruck und Photographie illustrirt ein Jeglicher nach seiner Art, nach Kraft und Vermögen. Und die Verleger machen brillante Geschäfte dabei, sonst würden die Prachtbände ihrer alle Concurrenz verachtenden Dichter- und Künstleralbums sich nicht so hageldicht folgen.

Indem wir solchergestalt vom ersten Buche Mosis bis zum letzten Bande des neuesten Lyrikers nächstens die gesammte Welt-Literatur in Arbeit genommen sehen — haben wir uns schon öfter gefragt: Wann wird denn endlich Einer kommen, der Beethoven, oder Mozart, oder Weber, oder irgend einen anderen unserer großen Componisten illustrirt? Wir meinen hier nicht Illustrationen zu Opern — die sind leicht gemacht, und Bilder zu Don Juan, Fidelio, Freischütz ꝛc. giebt es sicher schon genug; — sondern Illustrationen zu den Instrumentalwerken, zu Symphonien, Sonaten, Phantasien u. s. f., und allenfalls zu Oratorien und Cantaten. — Warum sollte man diese nicht ebensogut illustriren können, als epische und lyrische Gedichte?

Im Princip ist dagegen nicht das Geringste einzuwenden. Warum sollte ein Tonstück einen Maler, — wenn ers nur anders recht versteht, — nicht ebensogut zu einem Bilde anregen und begeistern können, wie ein Gedicht? Oder warum sollte ein Tonstück nicht ebensogut mit Griffel und Pinsel, wie durch die Feder des Dichters illustrirt werden können? Der Eindruck eines Kunstwerks auf das empfängliche Gemüth und die rege Phantasie eines Meisters in einer anderen Kunst wird hoffentlich weder geleugnet, noch verboten werden. Muß also ein Kunstwerk die Macht, die es auf Jeden üben soll — wenn es eben ein rechtes Kunstwerk ist, — auf einen Künstler nicht in weit höherem Grade noch üben können, als auf eine weniger empfängliche und prosaische Natur? Was bei unkünstlerischen Individuen lediglich nur receptiv wirken kann, wird in einer ächten Künstlernatur sich productiv gestalten; die Reaction eines Kunstwerks auf eine Künstlernatur kann unter günstigen Verhältnissen zum neuen Kunstwerk werden. Adalbert Stifter spricht dies einmal eben so schön als treffend in den Worten aus: „Seele kann nur Seele lieben, und Genie nur Genie entzünden!“

So sehen wir denn auch die drei verwandten Künste: Malerei, Dichtkunst und Musik, in steter Wechselwirkung zu einander; und der Reiz, der in ihrem Begegnen, ihrem Sichumschlingen und Ineinanderversenken liegt, war oft so groß, daß schon genug der „Uebergriffe“ von einer Kunst in die Gebiete der anderen vorgekommen sind, die der sichtenden Kritik und ordnenden Aesthetik alle Hände voll zu thun gaben, so daß schon oft der Angstruf erscholl: „Ist denn kein Lessing da?“ —

Nicht allein Professor Hübner in Dresden, sondern schon viele wirkliche und bedeutende Dichter wurden durch Gemälde zu Dichtungen ebenso begeistert, wie umgekehrt Maler durch Dichtungen zu Gemälden. Und — die „ästhetische Berechtigung“ hierzu innerhalb gewisser Grenzen hoffentlich zugestanden — warum sollte der Musik ein gleiches universales Recht nicht eingeräumt werden? — Die Musiker haben es am Entgegenkommen nicht fehlen lassen. Wie unzählige Musikstücke mögen schon, theils bewußt, theils unbewußt, unter dem Eindruck von Dichter- und Bildwerken entstanden sein! Sehen wir auch von allen den Fällen ab, wo die Poesie den Componisten zur unmittelbaren Durchdringung mit Musik einlud, — so bleiben noch immer Fälle genug, wo der Musiker durch reine Instrumentalmusik das wiederum auszudrücken suchte, was er bei einem bestimmten Dichter- oder Bildwerk oft zwar nur allgemein, oft aber auch sehr speciell empfunden. Wir haben in diesem Sinne weit mehr „Programmmusik“, als man gewöhnlich — vielleicht nicht nur Anderen, sondern sogar sich selbst — einzugestehen pflegt. Aber glücklicherweise giebt es berühmte Tonkünstler, die keineswegs eine Schwäche,

sondern ihr gutes Recht darin erkannten, offenkundig darzulegen, welchem bestimmten Werke der Malerei oder der Poesie sie die Inspiration zu ihrer Tondichtung verdankten. Die Opposition gegen diese „Programmmusik" ist thatsächlich schon so sehr antiquirt, daß darüber kein Wort mehr zu verlieren ist.

Nicht minder haben auch Dichter, wenngleich seltener, in gebundener und ungebundener Rede den Eindruck zu reproduciren versucht, den ein Tonstück auf sie machte. Das gab Programme, die, nachträglich entstanden, vom Componisten nicht selten dankbar acceptirt wurden. Freilich hat Niemand, als der Schöpfer selbst, das Recht, sein Kind zu taufen, wie es ihm beliebt; aber Niemand als dieser kann auch entscheiden, ob ein zweiter Geist den seinigen durchdrungen und verstanden habe oder nicht.

In diesem reichen Wechselleben, mit seinen oft gepriesenen, oft verhöhnten mystischen Bezügen stand, wie gesagt, die Malerei bisher noch abseits. Die Ursache läßt sich leicht erklären. Die Dichtkunst steht der Tonkunst näher als die Malerei; beide sind Künste der Zeit, des Nacheinander, und nicht des Raumes oder des Nebeneinander; beide arbeiteten schon seit Entstehung der Kunst (um nicht zu sagen der Welt) miteinander und können sich leicht und sicher folgen und ergänzen. Diese größere Verwandschaft beider Künste zeigt sich sogar öfter in der Doppel-Begabung eines und desselben Kopfes. Dichter-Musiker sind bekanntlich gar nicht selten; ebenso werden auch mehr musikalische Dichter, als musikalisch organisirte Maler gefunden. Niemand wird leugnen wollen, daß zum Eindringen in den Geist eines Instrumentalwerkes stets ein gewisser Grad von musikalischer Begabung erforderlich ist. Mag auch der sinnige Hörer, aller Detailkenntniß fremd, nur die vorwaltende Stimmung des Tonwerkes richtig herausfühlen, so gehört doch schon zu diesem Erfassen der Stimmung ein musikalischer Sinn. Ist dieser nun beim Maler wirklich vorhanden, dann kann die Stimmung in ihm so mächtig wirken, daß sie sich wiederum zum Bilde gestaltet. Wir erhalten sodann durch Musik angeregte „Stimmungsbilder", wie wir schon „Stimmungs-Landschaften" haben.

Ein solcher Fall liegt in neuester Zeit vor. In den letzten Tagen überraschte uns eine Serie von 13 „Phantasiebildern zu Tonstücken", die im Locale des Leipziger Kunstvereins ausgestellt, unter den Musikern vielleicht mehr noch, als unter den Malern, entsprechendes Aufsehen erregen werden. Der uns bis jetzt unbekannt gewesene Maler heißt Gabriel Max, und ist ein geborener Prager; seine Handzeichnungen sind in vortrefflichen photographischen Nachbildungen von ziemlicher Größe im Verlag von Gustav Jägermayer in Wien zu einem Album vereinigt erschienen.

Gabriel Max weiß sehr gut, was er will und inwiefern seine Kunst dies leisten kann. Er spricht sich darüber in einem Vorwort so prägnant aus, daß wir dasselbe hier wiederholen wollen. Mit der Sentenz von Josef Bayer:

„Was sind Gedanken wohl? Besuche von Dämonen,
„Von Geistern, wie sie über Gräbern wohnen,
„Ein graues und gestaltloses Gewühl,
„Ein wilder Spuk, ein tolles Schattenspiel!"

das Album eröffnend, fährt er fort:

„Ein Lied, eine Arie, oder ein größeres Tonstück, welches man in „der Jugend oft gehört, klingt Einem das ganze Leben hindurch im „Ohr und Herzen nach und weckt eine Menge von Erinnerungen an „verschiedene Stimmungen. Das Gemüth empfängt die Töne, die „Seele giebt ein bildliches Echo dem Gemüth zurück."

„Mit den Jahren drängen sich diese zuerst unbestimmten Eindrücke „immer enger zu den ihnen gehörenden Tönen; es entsteht eine fixe, „aus Bildern und Tönen verschmolzene Erinnerung. Einige meiner „Erinnerungen und Phantasiebilder dieser Art versuchte ich in den fol„genden Entwürfen Anderen mitzutheilen."

„Einen detaillirten Text finde ich unnöthig, da unter jedem Blatt" (durch Angabe des betreffenden musikalischen Motivs) „angeführt, wo „die nähere Erklärung für den Musiker und Musikliebhaber zu „finden ist."

Wir können dieser Idee nur unsern vollen Beifall zollen und wünschen, daß sie Nachahmung bei recht vielen Kunstgenossen finden möchte. Gehen wir aber an die Beurtheilung der einzelnen Blätter, so dürfte gar Manches dagegen zu erinnern sein.

Jedes Künstlergemüth wird zwar mehr oder weniger anders empfinden und das „bildliche Echo" verschieden reflectiren. Demgemäß kann eine Mannigfaltigkeit von Eindrücken zur Erscheinung kommen, die, so verschieden sie auch unter sich sein mögen, dennoch eine gleiche Berechtigung für sich beanspruchen dürfen. Wir haben also in diesen reproductiven Wechselbeziehungen zwischen Malerei und Musik ungefähr (wenn auch durchaus noch nicht streng genommen) etwas Aehnliches vor uns, wie bei jenem Stimmungsverhältniß des Musikers zum Dichter, aus dem wir beurtheilen, ob die Auffassung eines als Lied, Arie ꝛc. componirten Gedichtes die richtige sei oder nicht. Ist auch im Ganzen negativ leicht herauszufühlen (und unter Umständen sogar zu beweisen), ob die Auffassung eine absolut falsche sei oder nicht, so ist doch umgekehrt die positive Frage weit schwerer zu erörtern, welche Auffassung die absolut beste und richtigste sei. Ein Lied ꝛc. kann Auffassungen sehr verschiedener Art zulassen, je nachdem die eine oder andere Seite desselben in den Vordergrund gehoben wird. Denn wäre dieß nicht der Fall, so könnte es streng genommen für jedes Gedicht nur eine einzige Melodie geben, die wir die absolute nennen müßten. Wir haben aber bekanntlich von verschiedenen Meistern ersten Ranges Compositionen desselben Gedichtes, die unter sich zwar sehr verschieden, aber dennoch von fast gleichem Werthe sind. Hier kann es bei Vergleichungen sich also nur um die Frage handeln, ob die Auffassung überhaupt berechtigt sei, und ob der Componist derselben, und somit sich selbst, treu geblieben sei oder nicht.

R. P.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte allein.

Carl G. P. Grädener, Op. 28. Sonate (C moll) in 3 Sätzen für das Pianoforte. Hamburg, Fritz Schubert. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.

———, Op. 43. Fliegende Blättchen im Kinderton für Clavier zu zwei Händen. 3. und letztes Heft. Hamburg, ebendas. Pr. 25 Ngr.

Der Name des Componisten ist schon mehrere Male in d. Bl. ehrenvoll erwähnt worden. Grädener gilt eigentlich für einen Schumannianer; nach dem, was ich von seinen Werken kennen gelernt, ist der Schumannianismus desselben doch nur ein sehr bedingter. Und wenn auch der Componist seinen Ausgangspunct von Schumann genommen hat, so hat sich Grädener wenigstens bedeutend von seinem Urbild emancipirt und zu einer sehr achtenswerthen Selbstständigkeit em-

vorgearbeitet. — Dies zeigt sich namentlich in der vorliegenden Sonate Op. 28. Ist dies Werk schon darum als ein echt künstlerisches zu bezeichnen, weil es aus einem Gusse entstanden und streng einheitlich gehalten ist, so darf es namentlich wegen seines Gehaltes und tiefen Ernstes auf diesen Ehrentitel Anspruch machen. Die Gedanken sind energievoll und würdevoll; ihre Verarbeitung und harmonische Ausgestaltung so kunstvoll ausgeführt, daß auch von dieser Seite, die für ein Kunstwerk bedeutend ins Gewicht fällt, ihm volle Anerkennung zu Theil werden muß. Der Inhalt der Sonate ist heroischer Natur; das Pathos ist vorherrschend. Man muß sie vorzugsweise eine charakteristische nennen. Sie schließt das Lyrische, Sentimentale vollständig aus und hält diesen Charakter auch inne bei dem Mittelsatz Grave assai lento, der in seinem Anfang und Ende mehr der ernsten, sinnenden Träumerei Ausdruck verleiht. Das Finale bewegt sich in kühner, aufstrebender Entschlossenheit und fesselt namentlich durch seine rhythmische, frisch ins Zeug gehende Gliederung. Das Einheitliche in der Verarbeitung der verschiedenen Themen ist wiederum auch in diesem Satze in vortretender Weise bemerkbar. Die Technik der Sonate wurzelt auf modernem Boden. Nur ein geschulter, sattelfester Spieler wird das Ganze befriedigend zur Geltung bringen können.

Obgleich Grädener's Productionstalent kein hervorragendes genannt werden kann, so bemerkt man doch überall das Vorhandensein einer phantasiereichen Natur, die selbst im Kleinen zu fesseln weiß. Davon legen die „fliegenden Blättchen" Zeugniß ab. Schumann hat diese kleine Gattung von anmuthigen Tonspielen geschaffen und in ihnen viel Poetisches und Anziehendes niedergelegt. Wenn nun auch die „fliegenden Blättchen" in keiner directen Beziehung zu Schumann stehen, so haben sie doch in ihren Grundzügen Verwandtschaft mit ihnen. Jedes der neun Stücke hat seine besondere Eigenthümlichkeit und die verschiedenen Ueberschriften entsprechen sehr sinnig dem tonlichen Inhalt. Die einzelnen Ueberschriften lauten: Sinnig Spiel, ein Menuett; Zwiegespräch, ein Canon; Hoffen, kleine Romanze; Unter Blumen, Rondinetto; Bauernhochzeit, ein Marsch; Träumerei; Spieluhrwalzer; Erste Liebe; Eintritt ins Leben, (als ob der Dichter spräche — bei Schumann heißt die letzte der Kinderscenen: „Der Dichter spricht."). Man darf diese anmuthigen Spielereien nicht für bloße Nachahmungen der Schumann'schen halten. Die ganze musikalische Factur ist eine andere und in ihrem Ausdrucke durchaus selbstständig.

Für Pianoforte und Violine.

Carl G. P. Grädener, Op. 41. Zwei kleine Sonaten leichteren Styls für Pianoforte und Violine. Hamburg, Fritz Schuberth. Nr. 1. in B., Nr. 2. in D. Beide à $1^1/_3$ Thlr.

Der Componist hat sein Werk sehr bescheiden nur „klein" genannt, wie es dem rechten Künstler geziemt. Und doch ist mehr Musik darin enthalten, als in manchen mit „groß" bezeichneten Compositionen. Unwillkürlich denkt man bei dieser Gelegenheit an die zahllosen Machwerke, auf deren Titeln wunderschöne Namen als Kaufanpreisungen prangen, die sich die musikalischen Notenschreiber von der Mode in ihrem Unsterblichkeitsgefühl aussinnen; hängt doch damit diesen erbärmlichen Notenfabeleien wenigstens eine Verlockung zum Kaufen an!

Neben der formellen künstlerischen Ausgestaltung, der wir in beiden Sonaten begegnen, ist es hauptsächlich der Inhalt, der gesunde Musik ausspricht und jeden Empfänglichen anmuthen wird. Nirgends ist die Prätension wahrzunehmen, mehr zu geben, als die Form und Anlage des Ganzen gestattet. Und doch ist Poesie darin, angemessen der Stufe, die sie einnehmen sollen. Wir finden darin Kraft, Feuer, Anmuth und Lieblichkeit, Humor und Schalkhaftigkeit, und dies Alles in einer dem Zwecke des Ganzen entsprechenden Form und Ausführung. In beiden Sonaten hat der Componist zum Thema des zweiten, langsamen Satzes Volksmelodien benutzt und eben so sinnig wie geschickt zu einem abgerundeten Satze verarbeitet. Einige Eigenwilligkeiten, harmonische Capricen, dürften hier und dort als störend zu bemerken sein, die gerade bei so anspruchslosem Inhalt am wenigsten berechtigt sind.

Emanuel Klitzsch.

Musikalische Belletristik.

Adolph Zeising, Die Reise nach dem Lorbeerkranze. Humoristisches Lebensbild. Berlin, Otto Janke. Zwei Theile.

Wir haben hier eine „Kunstnovelle" vor uns, und zwar eine im besseren Sinne des Wortes, d. h. der Verfasser begnügte sich nicht — wie dies besonders durch Elise Polko Mode geworden — das Leben und die Persönlichkeit eines gefeierten Künstlers blos als wirksame Staffage für seine Erzählung zu benutzen, sondern er war bemüht, derselben eine höhere Bedeutung zu verleihen, indem er seinen Helden zu den sich in unseren Tagen, wenn auch mit zweifellosem Ausgange bekämpfenden Kunstprincipien, in Beziehung brachte. Den Intentionen des Autors muß man daher Anerkennung zollen, — die Ausführung freilich ist hinter denselben weit zurückgeblieben.

Was zunächst die Erzählung an und für sich betrifft, so zeugt sie eben so von Phantasiearmuth, als von geringem technischen Geschick. Weder der Stoff, noch die überaus breiten Detailschilderungen vermögen uns in höherem Grade zu fesseln; die Charaktere sind mehr Caricaturen, als aus dem Leben gegriffene Figuren, und die Situationen oft dermaßen auf die Spitze getrieben, daß sie wegen ihrer Unnatur widerlich berühren. Wie aber Zeising das Lebensbild seines musikalischen Helden ein „humoristisches" nennen konnte, ist uns unbegreiflich. Einige komische Scenen und der zuweilen jeanpaulisirende Ton rechtfertigen eine solche Bezeichnung noch nicht. Anstatt daß der Held sich unsere Achtung und Theilnahme verschaffen sollte, macht ihn der Verfasser von allem Anfang an zu einer lächerlichen Person; und der Grund, daß wir ihn bei seinem Mißgeschick nicht einmal bemitleiden können, liegt allein in der inneren Unwahrheit dieses Charakters. Nachdem Hilarius Jeremias Schweiger schon im achten Jahre als Clavierspieler Triumphe gefeiert, gelangt das vierzehnjährige Wunderkind durch die strenge Kritik des Cantors Sebastian Bächlein plötzlich zur Erkenntniß der Einseitigkeit des blosen Virtuosenthums und der wahren Aufgabe des Künstlers. Eine solche Wandelung ist im späteren Jünglings- oder Mannesalter wol psychologisch denkbar, aber sicher nicht bei einem Knaben.

Eben so entstellt tritt das äußere Bild des Helden vor uns, indem sich der selbstbewußte Knabe in einen „ängstlichen, von Scheu vor der Welt und Mißtrauen gegen sich selbst gepeinigten Jüngling" verkehrt hat. Es ist gewiß ein dankbarer Vorwurf für den Seelenmaler, die eben angedeutete geistige Wiedergeburt psychologisch zu entwickeln; aber wenn er die-

selbe mit dem rechten sittlichen Ernste betrachtet, wird es ihm unmöglich sein, daraus eine Caricatur zu machen. Diese oberflächliche, um nicht zu sagen frivole Kunstanschauung erklärt sich indessen zur Genüge dadurch, daß der Autor dem modernen Kunstleben fern gestanden zu haben und demselben allein als harmloser Zuschauer gefolgt zu sein scheint. Seine Auffassung der Verhältnisse ist keine objective, sondern eine durchaus dilettantenhafte; er kennt weder die eine, noch die andere Partei, und so war er nicht im Stande, auch nur einen lebenswahren Charakter zu schaffen. Einige abgelauschte Phrasen genügten ihm, um auf ihnen ein Bild des neuesten musikalischen Lebens aufzubauen.

Die Zeiten, wo eine Künstlererscheinung, ähnlich der des Jeremias Schweiger, möglich, aber eben auch nur möglich war, sind Gott sei Dank! vorüber; und wie der Held, so schweben auch die übrigen Personen und Verhältnisse in der Luft: sie entbehren des gesunden Realismus. Daß Zeising außerdem vielfach Gelegenheit zu ironischen Randglossen bietet, kann bei seinem geringen Verständnisse der musikalischen Situation und der Musik kaum verwundern; doch halten wir ein weiteres Eingehen auf den Inhalt des Buches für unnöthig.

R. Gthr.

Aus Wien.

IV.

Die „stille Woche" hatte uns, neben der riesigen „Passionsmusik", noch zwei Oratorienaufführungen gebracht. Wer je einen Begriff von der armseligen, zusammengestoppelten Art und Weise unserer allösterlich und allweihnachtszeitlich im Hofburgtheater veranstalteten Aufführungen der „Schöpfung" und der „Jahreszeiten" gewonnen, der wird mir nicht verübeln, wenn ich über das Ergebniß des Palmsonntags 1862 nichts Weiteres bemerke, als daß die Solopartien der „Schöpfung" längst anerkannten, theils genügenden, theils vorzüglichen Kräften anvertraut gewesen. In erstere Reihe gehört die Hofopernsängerin Frl. Hoffmann, in die zweite sind die HH. Ander und Mayerhofer zu stellen.

Ein Anderes ist es um die Aufführung der „sieben Worte" in einer hiesigen Vorstadtkirche. Hier forderte schon das Locale (ein in wahrhaft prachtvollem, architektonischem Style vor kurzem erst aufgebautes, der akustischen Wirkung äußerst günstiges Gotteshaus) zu eingehenderer Betrachtung auf, da seit einer kaum berechenbaren Jahresreihe ein Oratorium zum ersten Male wieder von geweihter Stelle aus dargeboten worden. Es bezeichnet diese Thatsache einen wichtigen culturhistorischen Fortschritt gegenüber früher herrschend gewesener Engherzigkeit in religiös-kirchlichen Dingen. Auch war die Leitung zum ersten Male in den Händen eines für das Emporkommen unserer vom Grunde aus verrotteten Zustände der Kirchenmusik vielfach verdienten Mannes, des hiesigen Chorregenten Kumenecker. Dieser thätige Musiker hatte mit Hilfe eines großentheils aus eigener Kraft herangebildeten Knaben- und Frauenchors, und eines aus den erlesensten Kreisen unserer Professionisten wie Dilettanten erlesenen Männerchors und Orchesters, endlich mit Hilfe eben so befähigter als geschickter Solosänger, gleich Fr. Peschka-Leuthner, den HH. Ander und Mayerhofer, eine Aufführung der „sieben Worte" ermöglicht, wie selbe in so gut abgestuftem, technisch wie geistig wirksamem Sinne wol nicht so bald wieder dargeboten werden dürfte. Angesichts der verhältnißmäßig sehr selten gehörten „sieben Worte" Vater Haydn's gilt denn doch auch der Spruch: „von Zeit zu Zeit hör' ich den Alten gern." Wäre diese Aufführung jener der Bach'schen „Passionsmusik" vorangegangen, sie würde ohne Frage nachhaltiger gewirkt haben.

An großen Orchester-Concerten gab es seither drei: das Concert der Zöglinge des hiesigen Conservatoriums, jenes des Heißler'schen, und schließlich das des unter Langwarra stehenden Orchestervereins „Euterpe". Das „Zöglingsconcert" nimmt, seit es der Leitung Hellmesberger's anvertraut, einen hervorragenden Rang ein. Diese jungen Leute spielen mit einer technischen Abrundung und mit einer declamatorischen Kraft und Weihe, die selbst mit so mancher wolbestallten Capelle keinen Wettkampf zu scheuen haben dürfte. Dazu kommen noch andere hochwillkommene, musikalischen Söldlingen schon von Hause aus abgängige, oder im Drange des äußeren Berufes nach und nach verlustig gegangene Eigenschaften, wie Liebe zu ihrem Stoffe und empfängliche Hingabe an die ihrem Fleiße und Ehrgeize überantworteten Aufgaben. Diese Eigenschaften treten denn in einer frischen, jugendfeuerkräftigen, ja selbst oft weihevollen Betonung des Gegebenen zu Tage. So war es eine wirkliche Freude, dieses Schülerorchester Gluck's „Iphigenia-Ouverture" mit dem R. Wagner'schen Schlusse, den Orchestertheil eines S. Bach'schen Concertes für zwei Flügel, endlich Beethovens achte Symphonie aus dem Vollen frei herausgestalten zu hören. — Auch die beiden Pianistinnen machten der gewissenhaften Schule des Prof. Dachs volle Ehre. Correctheit der Technik, Markfülle und Dehnbarkeit des Anschlages standen hier mit durchgängiger Betonungswahrheit auf gleich anerkennenswerther Stufe. Ebenso stellte die Gesangsclasse der jüngst an das Wiener Conservatorium berufenen Lehrerin, Fr. Andriessen, im entsprechenden Vortrage gutdeutscher Lieder und Duetten von Schubert und Mendelssohn ihr stimmlich ergiebiges, aber auch declamatorisch zu beachtenswerthem Bildungsgrade gediehenes Contingent. Und hier galt es — Schmach jener heillosen, stimm- und gesangsartverderbenden Wirthschaft der früheren Lehrerin an dieser Anstalt, Fr. Marcheji — gerade am gründlichsten aufzuräumen. Daß dies binnen kurzer Frist gelungen, verspricht Gedeihliches für die Zukunft der von Fr. Andriessen eingeschlagenen Gesangsmethode.

Der Heißler'sche Orchesterverein, über dessen Leistungstragweite ich Ihnen schon früher berichtet, gab in seinem diesjährigen Schlußconcerte Proben eines rüstigen Vorwärtsstrebens. Denn, wenngleich Werke wie Mozart's Ddur-Symphonie (Nr. 7) und Beethoven's Ouverture zu „Fidelio" (Edur) sich gleichsam von selbst spielen, so zeugt es immerhin von klugem Selbsterkennen, wenn eine noch junge, daher wenig eingespielte Genossenschaft von Nichtfachleuten an solchen in Jedermanns Ohr und Herz eingesungenen Werken ihr Können zu erproben bemüht ist. Bedeutungsvoller und dem Vereine eine segensreiche Zukunft verbürgend ist allerdings die bei dieser Gelegenheit klar gewordene Thatsache, daß auch die Wiedergabe selten gehörter und schwieriger auszuführender Werke ein eben so günstiges Resultat zutage gebracht hat. Dahin gehören: Spohr's Ouverture zum „Berggeist" und Mendelsohn's Clavierconcert in Dmoll. Letzteres Tonwerk ist seit seinem Bestehen kaum zwei Mal hier öffentlich gespielt worden, und zwar jedes Mal von ihres Sieges schon im Vorhinein vollgewissen Virtuosen und Capellen. Hr. Prof. Dachs hat sich dies Mal seines Stoffes mit wahr-

haft ausgezeichneter Meisterschaft zu entledigen gewußt. Es war dies seit Langem seine trefflichste Leistung. Inmitten sang Hr. Mayerhofer J. Haydn's musikalische Illustration des Schiller'schen Gedichtes: „Die Theilung der Erde". Sein Gesang war, wie immer, vortrefflich. Mag mir aber Papa Haydn den harten, aber wahren Ausspruch verzeihen, daß er Geistloseres, Langweiligeres, Unlogischeres, gleich diesem Mitteldinge von Cantate und einfachstem Strophenliedgesange, nicht hätte schreiben können. Solches Zeug verdient — zur Ehrenrettung des in manchen Puncten wirklich Großen, ja noch nicht Erreichten — ohne Scheu in den Maculaturen-Lethe geworfen zu werden.

Das Schlußconcert des Musikvereins „Euterpe" brachte zwei in ihrer Art fesselnde Novitäten. Während Ehlert's „Hafis-Ouverture" (trotz ihres offenbar epigonenhaften, weil mendelssohn-schumannisirenden Themenanstrichs) durch feine, duftige, instrumentale Klangfarbenmischung durchaus anregend wirkt, weiß W. H. Veit's Emoll-Symphonie (ungeachtet nicht minder auffälligen Mangels an eigenthümlichem, da bald an Beethoven, bald wieder an Mendelssohn-Schumann'sches mahnendem Gedankenleben) dennoch durch einen gewissen freien, frischen Fluß der harmonisch-rhythmischen Durchführung, wie durch eine liebenswürdige Natürlichkeit des in diesem Werke angeschlagenen und beibehaltenen Stimmungstones für sich einzunehmen. Außerdem gab es in diesem Euterpe-Abende noch Mozart's Clavierconcert in Es dur mit seinem alle Zeit überdauernden Anfangs- und Mittelsatze. Endlich wurde die als Concertnummer entschieden abfällig wirkende Cdur-Arie der Gräfin aus „Figaros Hochzeit" kredenzt. Die von Hrn. Langwarra gut gelenkten Orchesterleistungen gaben Zeugniß von sorgfältigen Vorübungen. Die Clavierspielerin, aus der Schule unseres vielfach bewährten Pädagogen, Hrn. Skjwa, gab Zeugniß guter Anlagen, richtigen, hie und da sogar feinen Gefühls, und gewissenhafter Studien nach technischer und geistiger Seite hin. Die Sängerin trug mit deutlicher Aussprache, ziemlich richtigem, musikalischem Verständnisse, doch mit einem vom Hause aus weder sympathischen, noch schulmäßig gebildeten Organe, ihren Part vor. —

Das Geschlecht der Virtuosenconcerte engsten Sinnes, wenngleich beträchtlich verringert, macht bei uns noch lange nicht Miene, aussterben und in einem Höheren aufgehen zu wollen. Innerhalb dieser Grenzen ist es aber demungeachtet ohne alle Frage gegen früher viel besser geworden. Selbst auf diesem Gebiete hat sogenannte gute Musik das erste und letzte, weitläufige Tonsprache dagegen nur das nebensächliche Wort errungen. Dies war denn auch der Grundzug aller unmittelbar hinter uns liegenden Virtuosenconcerte des Musikjahres 1861—62. Von den letzten Ausläufern dieser Art nenne ich Ihnen, als gewissermaßen hervorragend, nur das Concert des jungen Violinspielers Dragomir Krancewic, jenes der aus Prof. Pirkhert's Schule hervorgegangenen Pianistin Frl. Josefine Sandoz, endlich das Concert eines in seiner Art vollendeten Meisters, des hier seßhaften Clavierlehrers und eben so berufenen wie auserwählten Virtuosen, Hrn. Julius Eppstein. — Eben von einer Schülerin des Prof. Pirkhert sprechend, sei noch des zweiten von diesem gewandten Lehrer veranstalteten Prüfungsconcertes seiner Musikschule erwähnt. Auch hier gab es, neben Gefälligem, viel des mustergiltig Schönen. So u. A. Claviermusik von Scarlatti, Händel, Seb. Bach, Clementi bis auf die — freilich mit Moscheles und Mendelssohn rasch genug abschließende — Neuzeit, unter deren Vertretern — mit Ausschluß Chopin's, Schumann's und vieler Anderen — dies Mal nur Stephan Heller die Ehre gegeben wurde. Hier, wie in dem schon früher besprochenen ersten Prüfungsconcerte Pirkhert's, lag der Schwerpunct in dem eben so kräftigen, präcisen, als geschmackvollen Zusammenspiele der Eleven. — Hrn Eppstein's Wirken als Clavierlehrer und Darsteller, in welcher Doppeleigenschaft er auch in diesem Jahre wieder mit einem selbstveranstalteten Concerte vor die Oeffentlichkeit getreten, findet das treffendste Kennzeichen in den Worten: Geschmack nach seiner geistig durchbildetsten Seite. Als Solist hätte der geschätzte Künstler nicht leicht seiner Richtung Angemesseneres wählen können, als das Asdur-Largo aus Beethovens Cdur-Concert (Op. 15), und das an feinem Colorite überreiche Seb. Bach'sche Ddur-Concert für Clavier, Geige und Flöte mit begleitendem Streichquintett. Auch als Lehrer hat sich Hr. Eppstein neuerdings in vortheilhaftem Lichte gezeigt. Eine seiner letzten Schülerinnen, mit der er Mozart's Sonate für zwei Claviere zum Besten gab, bekundet in schon ziemlich weit gediehenem Vollendungsgrade die schätzenswerthen Spiel- und Vortragseigenthümlichkeiten ihres Lehrers. Ueber ein bei demselben Anlasse dargebotenes Manuscriptconcert für Clavier und Orchester von der Arbeit eines Clavierelven des Hrn. Eppstein, Ignaz Brüll, ein Werk, das uns der Concertgeber selbst vorgeführt, läßt sich nur bemerken, daß es, als Arbeit eines etwa zwölf- bis vierzehnjährigen Knaben, allzureif, oder — besser gesagt — viel zu altklug sich ausnimmt.

Schließlich sei noch in gedrängter Kürze der im Laufe dieses Concertjahres stattgehabten drei Novitäten-Abende im Salon Haslinger erwähnt. Daß dieses von den besten Kräften unserer Residenz gehaltene Unternehmen schon längst von seinem rühmenswerthen Grundgedanken abgegangen sei, thatkräftigen Chorus für die Kammer- und Hausmusik der neudeutschen Schule zu machen, sei bedauernd, aber zu erneuertem Weiterstreben aufmunternd bemerkt. Die diesjährigen Programme waren Sammelsurien von gehaltlich sehr Verschiedenartigem. Als hervorragendste Momente dieser bezüglich der Aufführungsfrage unantastbaren Musikabende wäre, außer einem ergötzlichen und in meisterhafter Kanonik durchgeführten Terzette aus Peter Cornelius' Oper „der Barbier von Bagdad", nur sehr Weniges als nennenswerth hervorzuheben. Dahin gehören, als Tonsätze heimischer Talente, zwei vom besten Zuge der Gegenwart getragene Streichquartette von R. Bibl junior und M. Käßmaier, außerdem manches bedeutsame kleinere oder größere Werk von Spohr, Schumann und Löwe. Alles Uebrige war entweder gut dargestellte Hausmusik untergeordneten Ranges, oder rein persönlichen Zwecken geweihtes Klangzeug. In letztgenannte Reihe zählt fast das ganze Programm der letzten diesjährigen Novitäten-Soirée. Es war diese ein in vielfacher Beziehung allerdings sehr verdientes Huldigungsfest für den Begründer und seit fünfundzwanzig Jahren beharrlich zuwerkegehenden Veranstalter der gedachten Musikabende, Hrn. Carl Haslinger. Von solchem Privatissimis absehend, wünsche ich dem an und für sich lobenswerthen Unternehmen nur die Rückkehr zu jenem Aufschwunge, den es in früheren Jahren genommen.

Ueberhaupt wolle an sämmtliche Concertunternehmungen unserer Hauptstadt der Mahnruf ergehen, sich keinem wie immer gearteten Fortschritte künstlerischen Lebens zu verschließen. Es ist vielmehr die dringendste Aufgabe und Pflicht aller Mu-

sikinstitute, den Cultus alles wahrhaft Tonschönen, ohne Bedacht auf die Entstehungszeit der berufenen Werke, oder auf Voreingenommenheit der Musiker und der Hörerschaft, gegenüber gewissen Richtungen, — rein aus der Sache der Kunst heraus und zu Gunsten ihrer Weiterentwickelung zu üben. Es ist dies wohl die gewichtvollste Moral, welche sich folgern läßt aus einer langen, eben erst durchlebten, daher zu aller Art des Nachdenkens und Rückblickes auffordernden Musikepoche.

S.

Kleine Zeitung.

Ideen und Themata.

Unsere Musikschulen, wurde wiederholt in d. Bl. bemerkt, stehen in mancher Beziehung noch im Anfangsstadium ihrer Entwickelung. Nur erst die eine Seite der Aufgabe ist von ihnen erfaßt: die rein praktische; eine andere dagegen fehlt mehr oder weniger ganz in der Vertretung: die wissenschaftliche. Wenn hierauf erwidert wird, unsere jungen Musiker hätten auf die praktische und theoretische Ausbildung in der Kunst zu viel Zeit und Energie zu verwenden, als daß sie den Vorträgen über Aesthetik, Geschichte u. s. w. mehr als eine oberflächliche Theilnahme zuwenden könnten, so ist das Nichts als leeres Geschwätz. Es kommt, wie schon früher von uns dargethan wurde, lediglich auf eine bessere Anordnung des Studienganges, auf eine praktischere Zeiteintheilung und Beseitigung von in gewissen Fällen ganz zwecklosen technischen Uebungen an, um den erforderlichen Raum zu gewinnen. Heute ist es jedoch nicht dieser Umstand, der abermals zur Sprache gebracht werden soll. Gegenwärtig sei einer noch gar nicht erörterten Aufgabe gedacht. Diese besteht in Folgendem:

Man bekümmert sich allerdings um die musikalische Ausbildung des Kunstjüngers, aber man stößt ihn dann hinaus in das Leben, unbesorgt darum, ob er auch die Fähigkeit besitzt, von dem, was er erlernt hat, die rechte Anwendung zu machen, ob er ausreichend für das Leben orientirt ist. Das ging wol vor 50 und mehr Jahren an, in Zeiten, die mit der Gegenwart verglichen, noch einen sehr patriarchalischen Charakter trugen. Damals, bei einer noch viel einheitsvolleren künstlerischen Thätigkeit, bei dem Uebergewicht dessen, was allgemein anerkannt war, konnte es Einer machen, wie der Andere, konnte namentlich ein Hinblick auf Muster genügen. Wollte der Kunstjünger gegenwärtig einer solchen Richtschnur folgen, so würde er sehr bald völlig rathlos dastehen, im Hinblick auf das durchaus Abweichende, ja Widersprechende in den Kunstmaximen der verschiedener Meister. Jetzt, bei der Complicirtheit der Verhältnisse, bei der allgemeinen Verworrenheit und Zersplitterung, ist klares Erkennen, klares Bewußtsein nothwendig, wenn die spätere Thätigkeit mehr sein soll, als ein handwerksmäßiges Abarbeiten. Es ist nicht genug, daß der Musiker seine Musik lernt. Er muß wissen, wie er sich dem Leben gegenüber zu stellen hat, welches die Principien sind, die zur Richtschnur seines Handelns dienen sollen, in welcher Weise er seine künstlerische Wirksamkeit zu gestalten hat. Der Musikdirector, der Virtuos z. B. müssen orientirt sein über ihre Stellung zum Publicum. Jetzt ist das Verhältniß meistentheils ein sehr schwankendes. Entweder der Musikdirector ist der ergebene Diener des Publicums, oder er versucht dasselbe zu tyranniſiren und verfällt dann in denselben Fehler, den man gewöhnlich dem Publicum vorwirft, den einer unberechtigten Anmaßung. Der Virtuos soll zur Einsicht darüber gelangen, wie er sein in der Natur der Sache begründetes Streben nach Beifall mit einer edleren Richtung, mit Vorführung von Werken verbinden kann, die werthvoll, doch aber wenig Effect machen, sei es in Folge ihres Alters, oder des Umstandes, daß das virtuose Element bei ihnen überhaupt in den Hintergrund tritt. Wie vielfach Conflicte entstehen zwischen dem Musikdirector und den Verwaltungscomités der Concertinstitute, ist bekannt. Es existirt noch gar keine klare Einsicht in das gegenseitige Verhältniß beider Factoren. Und doch ist nicht mehr von der Stelle zu kommen, wenn man das Alles gegenwärtig blos dem Zufall überlassen will. Hier muß vor allen Dingen Belehrung eintreten, um die gegenseitigen Functionen abzugrenzen, um dem Künstler klar zu machen, was er mit Recht fordern kann, und in welchen Fällen er seine Befugnisse überschreiten würde. In derselben Weise müssen auch die Grundsätze über die Bildung von Concertprogrammen ausführlich entwickelt werden. Die große Aufgabe der nächsten Folgezeit besteht hierin, besteht in der Organisation der Kunstangelegenheiten und in der Erlangung viel selbstbewußterer Einsicht von Seiten der Künstler. Unter den gegenwärtigen Verhältnissen kann jedoch dafür nur allein durch die Presse gewirkt werden, und wir halten es darum auch für zeitgemäß, weiterhin öfter und ausführlicher auf diese Gegenstände zurückzukommen.

Fr. Br.

Correspondenz.

Leipzig. — Orgel-Concert von G. A. Thomas. — Am Sonntag den 15. Juni Nachmittag veranstaltete Herr G. A. Thomas, unter Mitwirkung von Fräulein Jenny Busk und Herrn Adolph Wünsch, in der Neu-Kirche ein Orgel-Concert, über dessen Resultate wir uns recht anerkennend aussprechen können. Wir hatten hier nicht allgemein bekannte Namen und schon längst berühmte Künstler vor uns, sondern drei junge Leute, die, wenn sie auch nicht zum ersten Male die Feuerprobe der Oeffentlichkeit bestanden, doch nur selten erst in derselben sich zeigen konnten, und mit jungem, frischem Muthe einer künstlerischen Zukunft entgegen gehen. Hiernach sind ihre Leistungen zu beurtheilen, die, wenn sie auch nicht immer den Stempel der Vollendung, doch allerwärts die Weihe des Talentes zeigten.

Das Programm war musterhaft. Der Concertgeber spielte: Passacaglia und Dmoll-Fuge von Seb. Bach, Bdur-Sonate von Mendelssohn und BACH-Fuge (Nr. 6.) von Schumann; Frl. Busk sang „Ave Maria" von Cherubini und die bekannte „Kirchen-Arie", für deren Componisten allgemein Alessandro Stradella angegeben wird, woran wir jedoch speciell zu zweifeln uns erlauben; endlich spielte Herr A. Wünsch die Bach'sche „Ciacconne" für Violine Solo.

Der Concertgeber bewährte sich als talentvoller, intelligenter Musiker und sehr tüchtiger Orgelspieler. Er hatte sich bedeutende und schwierige Aufgaben gewählt, bewältigte aber dieselben mit großer Gewandtheit und bestem Erfolg. Daß er für einen vollendeten Orgelspieler noch nicht ruhig, wir möchten sagen objectiv genug ist, wird er wohl selbst fühlen. Das junge Blut pulsirt noch zu rasch und unruhig, die Finger gehen mit ihm zuweilen durch und verleiten ihn, theils zu schnelle Tempi zu nehmen, theils das selbst gewählte Tempo nicht fest zu halten. Wir sind entschiedene Vertreter der elastischen Tempi und eifrige Anhänger des Rubato-Spieles, aber die Orgel ist gerade das Instrument, bei welchem diese subjective Freiheit am vorsichtigsten geübt werden muß; und speciell für Bach paßt sie durchaus nicht. Die imponirenden Bässe der prachtvollen „Passacaglia" müssen so eisern ruhig und unerschütterlich fest hindurch schreiten, wie Schicksalsgötter durch die Menschengeschicke; da giebt es kein Zaudern und kein Eilen. Die Dmoll-Fuge spielte zwar Herr Thomas weit ruhiger und klarer, doch möge der junge Orgelvirtuos stets dessen eingedenk sein, daß auch das geringste Zuviel oder Zuwenig bei seinem gewählten Instrumente — dem schönsten und mächtigsten, aber auch dem eigensinnigsten das wir kennen, — sich sofort durch Versagen der berechneten Effecte rächt. Daß die schöne, phantasiereiche Schumann'sche Fuge, und weit mehr noch die Mendelssohn'sche (beiläufig bemerkt, ziemlich unbedeutende) Sonate relativ leichte Aufgaben, den Bach'schen Werken gegenüber sind, zeigte sich in der tadellosen Ausführung. Daß die Registrirung mitunter nicht günstig war, können wir dem Concertgeber nicht zur Last legen. Die gespielte Orgel ist leider ein sehr mittelmäßiges Instrument, das wenig Abwechselung und feine Nüancirung zuläßt, bei starker Instrumentirung einen grellen, bei schwacher einen dumpfen Ton hat, und in der Ansprache nicht ganz präzis scheint.

Die „Ciaconne" von Bach trug Herr A. Wünsch mit großer Sauberkeit und Präcision vor. Technik und Auffassung machten der Leipziger Violinschule alle Ehre. Zum besonderen Verdienst rechnen wir dem jungen Künstler an, daß er die „Ciaconne" so, wie sie ge-

schrieben, d. h. ohne das dem Ausführenden zwar einen erleichternden Anhalt gewährende, die musikalische Wirkung aber nur störende Accompagnement vortrug. — Frl. Busk ist allerdings keine specifische Kirchensängerin; der Schwerpunct ihrer Leistungen liegt mehr im colorirten Gesang, wozu das leicht Ansprechende ihres hohen Soprans sich vorzüglich eignet. Ihr Triller ist schon sehr ausgebildet, ihre Doppelschläge und Vorschläge sind tadellos. Doch hat sie auch im getragenen Gesang erfreuliche Fortschritte gemacht, und namentlich die Kirchen-Arie des Pseudo-Stradella sehr gut und empfindungsvoll gesungen. Ihre Stimme hat, wenn sie auch keine große genannt werden kann, für uns etwas sehr Sympathisches im Timbre; das Elegische ihres Vortrags eignete sich vorzüglich zu den gewählten elegischen Stücken.

Indem wir uns somit durchaus anerkennend über dieses Concert aussprechen können, schließen wir mit dem Wunsche, daß Herrn Thomas für seine zu hoffenden ferneren Orgelconcerte ein besseres Instrument und günstigeres Local zu Gebote stehen möchte. Die Neukirche ist für das volle Werk zu klein; man sitzt, selbst in den Winkeln des Schiffes, noch so nahe, daß man den Mechanismus des Registrirens, Bälgetretens ꝛc. als unwillkommene Störungen hören muß; trotz dieser Kleinheit der Kirche ist ein zwar schwaches, aber den Effect dennoch beeinträchtigendes Echo vorhanden. — Wir heben diese Mängel, für die der Concertgeber natürlich in keiner Weise verantwortlich gemacht werden kann, absichtlich hervor, um nach Kräften darauf hinzuwirken, daß man im Herleihen der Orgeln und Kirchen sich gegen die Concertgeber möglichst liberal zeigen möchte! Wie wir hören, ist die Pauliner-Kirche jetzt allen Concertaufführungen verschlossen; die Thomas-Kirche eignet sich wegen des zu hohen Orgelchores leider weniger für Orgelconcerte. Das große Werk der Nicolai-Kirche wird aber nun bald vollendet sein und, wie wir hören, spätestens zum Herbst eingeweiht werden können. Hoffen wir, daß dieses Meisterstück von Ladegast dann auch allen Orgelvirtuosen leicht zugänglich gemacht und hierdurch diese kirchliche Zierde Leipzigs auch zu einer musikalischen Zierde unserer musikalischen Stadt erhoben werde. R. P.

Berlin. Halévy's große 5actige Oper „die Jüdin" kam am 30. Mai bei 24° Wärme und vollständig ausverkauftem Hause im Königl. Opernhause unter Capellmeister Dorn's Leitung zu wohlgelungener Aufführung. Hr. Ferenczy gab den „Eleasar", Fräulein Lucca die „Recha", Hr. Fricke den „Cardinal" u. s. w. Halévy, der mit Kunstmächtigkeit das Instrumentale beherrscht, hat in der „Jüdin" den allseitig fertigen Tonmeister bewährt. All das Galvanisch-Aufzuckende, Groteske der französisch-tragisch-romantischen Schule, das allein diesen Objecten Leben, Thätigkeit und Glanz verleiht, ist effectvoll angewendet. Frl. Lucca war trotz ihrer Indisposition eine treffliche „Jüdin". Der Bühnenneuling, Hr. Ferenczy, überraschte durch seine Sicherheit und Haltung. Allerdings trug die Durchführung seiner Rolle noch viel Abstractes und Trockenes, weniger individuell Charakteristisches; aber sein Fleiß, in solchen Proportionen fortwirkend, sichert ihm eine schöne Künstlerzukunft. Hr. Fricke war durch Spiel, Gesang und Figur der würdigste Vertreter seiner schwierigen Rolle. Die genannten Künstler wurden nach dem zweiten Acte und am Schlusse der Oper gerufen und mit Beifall und Blumen (letztere Spenden für Frl. Lucca) überschüttet. Bemerken wollen wir wenigstens, daß Herr Krüger den Fürst „Leopold" und Frl. Pollack die Prinzessin „Eudoxia" sang. Die Ausstattung der Oper ist äußerst pomphaft. — In keinem Jahre haben mehr und besuchtere Gartenconcerte stattgefunden, als in diesem. Uebten die Wieprecht'schen Monstre- und Wohlthäter-Concerte noch immer mit ihren meist unveränderten Programmen die frühere Zugkraft aus, so erfreuen sich die Militär- und Harmonieconcerte der Musikmeister Saro, Selchow, Dannenfelzer, Wasilewsky ꝛc. in den resp. Localen eines mehr oder weniger starken Besuches. Nur wolle der Letztere bei seinen Concertanzeigen, — da das Publicum durch die vielfachen Zeitungsreclamen mehr wie hinreichend davon unterrichtet ist, daß das Garde-Schützenbataillon jetzt meist rundlich gewundene, bügelhornartige Instrumente hat, — die Phrase weglassen: „mit der vom Könige befohlenen neuen Instrumentirung", die als Variante auch mit der Phrase: „mit den vom Könige geschenkten Instrumenten" wechselt. Bekanntlich hatte sich aber die Musik des Garde-Schützenbataillons auch früher unter Koppraſch's, Orlamünder's und Neumann's Leitung, ohne die rundlich geformten, bügelhornartigen Instrumente einer lobenswerthen Präcision und einer allgemeinen Anerkennung zu erfreuen. Will Jemand die „Schlitzen" blasen hören, so geht er sachgemäß der Musik und nicht der Instrumente wegen nach diesen Concerten. — Die Symphonie-Gartenconcerte des Musikdirector C. Liebig im „Odeum" und „Sommer's Garten" bleiben nach wie vor der Sammelplatz unsers intelligenten Musikpublicums.

Frankfurt a. M. Dem Concertmeister Ludwig Strauß, der seit drei Jahren in Frankfurt a. M. künstlerisch thätig ist, wurde von der Theaterdirection gekündigt. Ueber die Ursachen dieser Kündigung, welche die hiesigen Kunstfreunde betrübt, aber nicht überrascht hat, mögen wir nicht sprechen; doch hören wir mit Vergnügen, daß Herr Strauß, was wohl nicht erwartet wurde, trotzdem hier bleiben und im nächsten Winter wieder Quartettabende veranstalten wird. — Am Ostersonntag wurde im Theater ein großes Concert gegeben, dessen Programm anziehend genug war: Die 9. Symphonie von Beethoven, eine Ouverture zu „Loreley" von Ignaz Lachner, das Schluß-Sextett des 2. Finales aus „Don Juan" und das Auftreten des Concertmeister David aus Leipzig. Trotzdem war der Genuß kein reiner und ungetrübter. Die 9. Symphonie ließ in ihrer Ausführung viel zu wünschen übrig; die Ouverture von Ignaz Lachner ist ein erfindungsarmes Musikstück, welches sehr an Reissiger, Marschner u. A. erinnert. David's Erfolg war ein bedeutender.

Die letzten Concert der Saison waren die noch rückständigen Abonnementconcerte des Rühl'schen Vereins und des Cäcilienvereins. Zu constatiren ist, daß das gegenseitige Wetteifern erfreuliche Resultate zu Tage b achte. Wir hörten in dieser Saison zwei Werke von Haydn (Schöpfung, Jahreszeiten), zwei von Händel (Messias, Judas Maccabäus), zwei von Mendelssohn (Paulus und Elias), die Matthäuspassion von Bach (welche in Ihrem Verzeichniß der diesjährigen Passionsaufführungen noch fehlt) und mehrere kleinere Werke von Bach („Ich hatte viel Bekümmerniß"), Mozart (Misericordias Domini), Händel (100. Psalm), Lotti (Crucifixus) und Mendelssohn („Verleih uns Frieden"). — Der Zufall wollte, daß in dieser Saison gerade die Hauptwerke einiger weniger Meister einstudirt wurden, während viele andere Componisten ganz übergangen wurden. Sollte sich dieser Zufall in Zukunft nicht dadurch vermeiden lassen, daß eine Verständigung über das Programm zwischen beiden Vereinen stattfände? Es würde dann eine gewiß wünschenswerthe größere Mannigfaltigkeit erzielt werden. — Die musikalischen Kräfte, welche Frankfurt in seinen Mauern birgt, sind sehr bedeutend, aber sie können nicht zur rechten Entfaltung kommen, weil die Einigkeit fehlt (nicht in Frankfurt allein!) und stets von einer Seite Zank und Hader, von einer anderen Mißgunst und Neid erregt, von einer dritten Hindernisse bereitet und Intriguen angezettelt werden. Möchte sich um alle Betheiligten das schöne Band einer dauernden Einigkeit zum Besten der Kunst schlingen. Dann würden noch ganz andere Erfolge erzielt werden, als diejenigen, deren wir uns bis jetzt rühmen können.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Die junge Sängerin Fräulein Lina Meyer von Regensburg (über deren Leistungen unser Regensburger Correspondent in Nr. 5. und 18. dieses Bandes sehr Anerkennendes berichtete) befindet sich jetzt für längere Zeit in Leipzig. Sie wird ihren schon früher gefaßten Vorsatz ausführen und sich hier, unter Prof. Götze's bewährter Leitung, weiteren Gesangsstudien widmen.

Nachdem in Dresden die Damen Förster und Harriers-Wippern ausgastirt haben, begann Frl. Hänisch vom Hoftheater in Schwerin ein Gastspiel mit „Dinorah" und „Lucia", letztere gemeinschaftlich mit dem Tenoristen Stolzenberg von Carlsruhe. — Im Laufe dieses Monats sollen noch verschiedene Tenore auf Engagement gastiren. Die Dresdener „Constitutionelle Zeitung" bemerkt bei dieser Gelegenheit: „Sehr zu wünschen wäre es, daß man auf die Verwendbarkeit des zu gewinnenden Tenors als Kirchensänger Rücksicht nähme, damit unserer einst mit Recht so berühmten und jetzt gänzlich in Verfall gekommmenen Kirchenmusik wieder einmal wenigstens eine Unterstützung zutheil würde." — Gute Kirchensänger dürften aber nur äußerst selten gute Opernsänger sein, und umgekehrt. Am besten wäre es also wohl, man engagirte für Theater und Kirche getrennte Kräfte! Daß dies bisher nicht geschehen zu sein scheint, hat vermuthlich zu dem „Verfall" der Dresdener Kirchenmusik nicht wenig beigetragen.

Frau Harriers Wippern gastirt jetzt in Breslau in „Lohengrin", „Tannhäuser", „Euryanthe" ꝛc. Es ist sehr erfreulich, daß eine so vortreffliche Interpretin gerade der Wagner'schen Opern, durch häufiges Gastspiel in diesen Rollen das künstlerische Verständniß und die allgemeine Theilnahme für dieselben wesentlich fördern und verbreiten hilft.

Der Baritonist Beck aus Wien gastirt in Wiesbaden mit großem Beifall. Er wird im ersten Curhaus-Concert daselbst auch als Concertsänger auftreten.

Musikfeste, Aufführungen. Der Männergesang-Verein „Concordia" in Aachen hat beschlossen, nach Art der belgischen und französischen Vereine einen großen Concurs für Männergesang mit Prämien in Aachen zu veranstalten, hat jedoch aus localen Gründen den Zeitpunkt für dieses Fest auf künftiges Frühjahr hinausgeschoben.

Am 29. Juni soll (gleichzeitig mit dem Offenbacher) das 16. märkische Gesangsfest unter Leitung des M. D. Milcke in Neustadt-Eberswalde abgehalten werden. Es haben sich dazu über 50 Männergesangvereine mit mehr als 2000 Mitgliedern angemeldet.

Neue und neueinstudirte Opern. Monsigny's alte Operette „Rose et Colas" macht in der Komischen Oper in Paris fortwährend Glück. Man spricht bereits von ihrer Einführung auf den deutschen Bühnen.

Meyerbeer's „Afrikanerin" ist nun abermals zurückgelegt worden. Graf Walewski will sie erst zur Eröffnung des neuen Opernhauses in Paris, — also etwa in 4 Jahren — zur Aufführung bringen. — Seitdem die „Afrikanerin" in den Zeitungen geboren wurde, sind wohl schon 14 Jahre vergangen. So lange braucht ein Kind, um „confirmirt" zu werden. Wenn mans aber so forttreibt, dürfte diese junge Schwarze noch „mündig" werden. Sollte auch Meyerbeer, in Folge seines Zögerns, nicht selbst mehr diese Mündigkeit erleben, so hat er doch jedenfalls für seine Nachkommenschaft gesorgt!

Im Kroll'schen Theater in Berlin ist Lortzing's „Undine" zum ersten Male gegeben worden.

Auszeichnungen, Beförderungen. Die durch den Tod des Musikdirector Neithardt erledigte Stelle eines ersten Dirigenten des Königl. Domchors ist dem bisherigen interimistischen Vertreter und Lehrer am Institute, Herrn von Hertzberg, jetzt definitiv übertragen. — Der Domsänger und Gesanglehrer Kotzolt ist zum Lehrer beim Domchor ernannt worden.

Die Hofcapellmeister Fischer und Scholz in Hannover haben den Guelphenorden 4. Classe, Hofopernsänger Riemann die große goldene Ehrenmedaille für Kunst und Wissenschaft vom König von Hannover erhalten. Der Kammermusiker und Ballet-Dirigent Merker wurde zum Musikdirector und der Intendant des königl. Hoftheaters, Graf von Platen, zum Generalintendanten des Hoftheaters und Hoforchesters und zum Oberschenk ernannt — Alles bei Gelegenheit des Allerhöchsten Geburtsfestes.

Literarische Novitäten. Felix Mendelssohn-Bartholdy's „Reisebriefe" sind von Lady Wallace ins Englische übersetzt worden.

Todesfälle. In Karlsruhe starb Freiherr von Biedenfeld, ein vielseitig gebildeter Kunstfreund und unablässig thätiger Schriftsteller, der aber trotz seines Fleißes nie „auf einen grünen Zweig" kommen konnte. Er lebte längere Jahre in Weimar, und verfaßte unter vielen andern Werken eine „Geschichte der komischen Oper" (Leipzig, T. O. Weigel, 1848), die er Liszt widmete. Biedenfeld hatte seine Memoiren niederzuschreiben begonnen. Wenn er sie vor seinem Tod vollenden konnte, werden wir einen sehr interessanten und lehrreichen Beitrag zur Zeit- und Kunstgeschichte erhalten. Bruchstücke daraus veröffentlichte Gutzkow in den „Unterhaltungen", sowie das „Morgenblatt", unter dem Titel: „Aus meiner Pilgertasche".

Leipziger Fremdenliste. — Die Herren Isidor Seiß u. Violoncellist Alexander Schmit, beide Lehrer am Conservatorium in Köln, waren auf der Durchreise nach Prag, Herr Kammermusikus Grün von Hannover auf der Durchreise nach seiner Vaterstadt Pest hier anwesend. — Auch die Herren Musikdirectoren Schröder aus Quedlinburg und G. Hartmann aus Meißen besuchten uns im Laufe der letzten Woche.

Vermischtes.

Man hat jetzt den Grund erfahren, warum die Verdi'sche Cantate von der Londoner Ausstellungscommission nicht acceptirt worden worden ist. Es war kein musikalischer (wäre auch zu viel verlangt gewesen), sondern ein politischer. Verdi hatte geglaubt, dem „Zeitgeist" Rechnung tragen zu müssen, und folglich viel italienische Freiheitsideen in den Text gebracht. In friedlichster Eintracht hatte er neben „God save the Queen" — die „Marseillaise" und eine ganz neue „Garibaldiana" angebracht! Dieser musikalisch-kosmopolitische Communismus mußte natürlich bei der gut conservativen Ausstellungscommission gerechtes Entsetzen erregen.

An Staudigl's Geburtshaus bei Wien ist ein Denkstein angebracht, und am 1. Juni in würdiger Weise enthüllt worden. 265 Sänger und eine große Anzahl Musikfreunde hatten sich dazu eingefunden. Die Feier wurde durch einen Gottesdienst im Freien eingeleitet. Die Festrede hielt Professor Dr. Adam; während des Hochamts führte der Wiener-Neustädter Männergesangverein eine Messe von Schläger auf. Hiernach bewegte sich der Festzug durch das freundlich geschmückte Wöllersdorf zum Geburtshause Staudigl's, wo der Denkstein unter den üblichen Feierlichkeiten enthüllt wurde.

Eine Gesellschaft böhmischer Musikanten ist zum „Gesammt-Gastspiel" zur Industrie-Ausstellung nach London abgereist. Bekanntlich haben böhmische Musikanten schon während der früheren Industrie-Ausstellungen in London und Paris sehr gute Aufnahme gefunden.

Journalschau.

Das **Niederrheinische Musikfest** hat vom 8.—10. Juni in der üblichen Weise stattgefunden und ist nach den von Professor Bischof gleichfalls „in der landesüblichen Weise" angestimmten Lob- und Dank-Psalmen so über alle Beschreibung wundervoll gewesen, daß man niemals etwas Aehnliches gehört hat! — Wenn man jedoch die weihrauchduftende orientalische Redeweise der „Kölnischen" auf das Maß des Menschlichen erst reduzirt hat, bleiben recht gute, stark besetzte und fleißig einstudirte Concertaufführungen übrig, deren Klang-Wirkung im Ganzen auch vortrefflich gewesen sein mag, da man z. B. 53 Violinen und 14 Contrabässe besetzt hatte, und das gesammte ausübende Personal aus circa 700 Personen bestand. Von vorzüglicher Wirkung soll die neu aufgestellte Orgel gewesen sein — eine Verbesserung, welche jede begüterte Concert-Direction nachahmen sollte — und ebenso wird der wohlthuende Effect der in Köln bereits seit länger als einem Jahre eingeführten Pariser Normalstimmung gerühmt. — Von den von uns schon früher aufgezählten Gesang-Solisten konnte Herr Schnorr von Carolsfeld wegen Heiserkeit nicht erscheinen. An seine Stelle trat der Tenorist Schneider, der sogenannte Musikfest-Schneider, weil kein rheinisches Musikfest ohne ihn möglich zu sein scheint, selbst dann nicht, wenn er (wie diesmal) Anfangs nicht dazu geladen wurde.

Das Programm war anständig, bot aber durchaus nichts Außerordentliches. Ein Händel'sches Oratorium („Salomon") mit solchen Kräften gut aufzuführen, ist heutzutage keine Kunst mehr; — die neunte Symphonie und eine Bach'sche Cantate — sehr anerkennenswerth, aber auch schon diverse Male dagewesen. Ueber die grenzenlose Geschmacklosigkeit, in den rheinischen Musikfesten seit einigen Jahren fast stereotyp Bruchstücke aus Gluck'schen Opern aufzuführen, haben wir uns schon wiederholt ausgesprochen. — Aber der dritte Tag! Symphonie von Haydn, Concert-Arie von Mozart, Arie aus „Jessonda", Ouverturen zu „Ruy-Blas" und zu „Genoveva" und abermals 2 Chöre aus „Salomon", vom ersten Festtage wiederholt — ein Programm, wie es jede kleine Provinzialstadt mit ihrem Stadtmusikcorps herstellen kann! Und dazu 700 Mitwirkende und 70 Friedrichsd'or Honorar für jeden Solisten?

Während des ganzen Musikfestes wirkte nur ein einziger Instrumentalsolist mit — Herr Capellmeister Hiller. Und auf dem ganzen dreitägigen Musikfeste wurde nur ein einziges neues Manuscript-Werk aufgeführt — vom Herrn Capellmeister Hiller. Bekanntlich wurde das Musikfest auch dirigirt — vom Herrn Capellmeister Hiller. Der Kölnische Capellmeister repräsentirte somit die musikalische Dreieinigkeit in eigener und einziger Person! Daß kein anderer Instrumentalist sich neben Herrn Hiller hören ließ und daß von keinem anderen lebenden Componisten ein Werk zur Aufführung kommen konnte, war natürlich reiner „Zufall" —

„Doch dieser Zufall kam ihm sehr gelegen."

Die Niederrheinischen beanspruchen bekanntlich den ersten Rang unter den Musikfesten. Sie wollen tonangebend und musterhaft sein. Deshalb hielten wir für angemessen, den inneren „Gehalt" des diesjährigen hoch über die Wolken erhobenen Festes, einige Minuten ohne „Blendlaterne" zu betrachten. Wenn der äußere Prunk, die Massenhaftigkeit der Besetzung und die Kostspieligkeit der Sänger das Wesentliche sein soll — dann stellt man sich auf den Standpunct der Ausstattungs- und Ballet-Oper.

R. P.

Ereignisse und Erzeugnisse.

Zur Stimmungsfrage.

Die Dresdener Blätter nehmen übereinstimmend sehr lebhaften Antheil an der Stimmungsfrage, wie sie neuerdings von Wien aus angeregt worden ist. Das „Dresdener Journal" spricht sich hierüber folgendermaßen aus:

„In die in Dresden schon früher in Aussicht genommene und bekanntlich durch einige Probeaufführungen bereits praktisch berathene Entschließung zu einer Vertiefung der Orchesterstimmung war durch unabweislich und beklagenswerth eingetretene Umstände ein Stillstand gekommen, und es stand zu befürchten, daß dafür eine Einigung der größern deutschen Capellen versäumt werden könnte, da man namentlich inzwischen in Wien bereits die Annahme der neuen französischen Stimmung beschloß. Dem Vernehmen nach ist indeß doch noch die Möglichkeit zu einer gemeinschaftlichen Entschließung in dieser wichtigen musikalischen Frage vorhanden, und die Dresdener General-Direction dafür in erfreulicher Weise thätig. Es sei hier nur bemerkt, daß die Annahme der französischen Normalstimmung zwar für Wien — bei dortiger übermäßig hoch getriebener Stimmung — eine den Kosten entsprechende, wesentliche und vortheilhafte Aenderung abgiebt, nicht aber für die Dresdener und manche andere norddeutsche Capellen, die immer noch eine mäßigere Stimmung festhielten. Andrerseits aber bleibt die Einheit der deutschen Stimmung ein so wünschenswerthes, und — wenigstens in der Musik — ein so erreichbar scheinendes Ziel, daß es unter allen Umständen erstrebt werden muß. Der Gegenstand wäre wichtig genug, um von verschiedenen Capelldirectoren und andern musikalischen Autoriäten, denen auch Gesangskenntniß nicht fremd ist, recht reiflich erwogen zu werden; dazu könnte einzig und allein die Dresdener Hofbühne durch Opernaufführungen in der Mozart'schen Stimmung einen praktischen Anhalt bieten, denn nur die Dresdener Capelle ist bekanntlich noch im Besitz von Blasinstrumenten aus jener Zeitperiode." —

Wir werden unsere Ansicht hierüber, wie über die Stimmungsfrage im Allgemeinen, später ausführlicher darlegen, bemerken also hier nur vorläufig, daß wenn die, allerdings höchst erwünschte Einheit der Orchesterstimmungen thatsächlich erreicht werden soll, die Dresdener Fraction in ihren Forderungen nicht zu weit (respective zu tief) gehen sollte, weil verhältnißmäßig nur wenig Capellmeister und Concertmeister sich finden dürften, welche so, wie die Dresdener Presse, für die Mozart'sche Stimmung schwärmen. Im Gegentheil glauben wir, daß manche Capelle, wenn sie die Wahl zwischen ihrer jetzigen und der Mozart'schen Stimmung hat, sich sicher eher für erstere entscheiden dürfte, während die französische Normalstimmung einen Mittelweg eingeschlagen hat, mit dem schließlich Alle zufrieden sein könnten. R. P.

---

* **Telephonie.** Am 11. Mai wurde im „freien deutschen Hochstift" zu Frankfurt a. M. ein Vortrag über die Telephonie (Klangleitung) durch Leitung des galvanischen Stromes von dem Entdecker, Philipp Reis, Physiker aus Friedrichsdorf, gehalten. In allgemein verständlicher, präciser und klarer Fassung gab Hr. Reis einen geschichtlichen Abriß der Entstehung und Fortentwickelung seiner Ideen über die praktische Möglichkeit der Fortleitung der Töne auf galvanischem Wege. — Seine ersten Versuche scheiterten zumeist an der Lösung der von ihm aufgestellten Cardinalfrage: Wie ist es möglich, daß ein einziges Instrument die Gesammtwirkung aller bei der menschlichen Sprache bethätigten Organe zugleich reproduciren kann? — Später suchte er das zu lösende Problem in der Frage: „Wie nimmt unser Ohr die Gesammtschwingungen aller zugleich thätigen Sprachorgane wahr? Oder, wie nehmen wir die Schwingungen mehrerer zugleich tönenden Körper wahr?"

Um diese Frage zu beantworten, ging Reis näher auf die Anatomie des Ohres, und die Bildung der Töne überhaupt ein, und erst nachdem er dies festgestellt, nahm er seine Versuche bezüglich der Fortleitung der Töne auf galvanischem Wege wieder auf. Darnach construirte er in sehr bedeutender Vergrößerung die für das Gehör nöthigen Theile des Ohres, wodurch es ihm, nach einer Menge mißlungener Versuche, doch endlich möglich wurde, die in das mechanisch nachgebildete Ohr gebrachten Töne fortzuleiten.

Die von demselben vor einigen Monaten im Frankfurter physikalischen Verein gemachten Proben waren zu Aller Erstaunen außerordentlich deutlich und klar, wogegen das dem diesmaligen Vortrage folgende Experiment weniger gelang. Wenn auch zur praktischen Verwerthung des Telephons noch viel zu thun übrig bleibt, so ist doch dem Akustiker hierdurch ein neues interessantes Arbeitsfeld eröffnet.

* **Erhabene Notenplatten.** Von Julius Friedländer in Berlin (Firma: C. F. Peters in Leipzig und Berlin) ist eine Erfindung gemacht worden, die, wenn sie sich allseitig bewähren sollte, eine Umwälzung im Notenverlag, namentlich rücksichtlich der Preise, hervorrufen dürfte. Es soll nämlich die Lösung des langgesuchten Problems vollständig gelungen sein, erhabene Notenplatten herzustellen, die in jeder Buchdruck-Schnellpresse gedruckt werden können. In seiner großen Schnellpresse druckt der Erfinder 8 Platten großen Musik-Formats auf einmal in einer Form, und erbietet sich, den Druck von zwei Formen (also 16 Platten) bei 1000 Exemplaren Auflage für 5 Thaler zu liefern. Nach dem bisherigen Verfahren würden diese 16,000 Druckseiten einen Herstellungspreis von 40 Thalern gehabt haben, so daß der Vortheil der Druckersparniß allein gegen die bisherigen Kosten 800% sein würde. Hierzu kommt noch die Ersparniß an Zeit, da eine Kupferdruckpresse zur Herstellung von 16,000 Druckseiten etwa 20 Tage gebrauchen würde, während die Buchdruck-Schnellpresse dieselbe Arbeit in zwei Stunden vollbringen soll. — Der Preis der Herstellung einer solchen neuen Platte mit erhabenen Notentypen variirt zwischen 3—6 Thaler. Der Erfinder hat Proben davon zur Londoner Industrie-Ausstellung gesandt. Seine Fabrik ist bereits im Gange, und jetzt schon fähig, täglich 100 Platten vom Manuscript ab, fertig zu liefern. Julius Friedländer, keineswegs gesonnen, seine Erfindung für seinen Verlag allein benutzen zu wollen, erklärt sich bereit, für Jedermann Platten verfertigen und drucken zu lassen, so weit seine disponiblen Arbeitskräfte reichen. Von welchem Vortheil diese neue Methode für alle, auf größere Auflagen berechnete Verlagsartikel (Classiker-Ausgaben, Sammelwerke, Liederbücher, Gesangschulen ꝛc.) sein muß, liegt auf der Hand. Auch das Publicum wird dadurch gewinnen, indem bei Anwendung dieser Methode die Preise wesentlich ermäßigt werden könnten. Man hat schon berechnet, daß hiernach z. B. die Partituren des „Fidelio" und „Don Juan" für circa $2^1/_2$—3 Thaler, die einer großen Symphonie für $^1/_2$—$^2/_3$ Thaler später zu kaufen sein würden.

* **Interessante Akustische Beobachtungen** wurden während des großen Eröffnungs-Concertes im Londoner Industriepalaste angestellt. Moritz Hartmann beschrieb diese auffallenden Erscheinungen in der „Kölnischen Zeitung" folgendermaßen: Das große Concert begann mit „Good save the Queen!" Ich stand ungefähr tausend Fuß weit vom Orchester; die Wirkung des Gesanges war eine merkwürdige. Zuerst sang der weibliche Chor, also ungefähr tausend Stimmen; auf meinem Platze glaubte man eine einzige starke, weibliche Stimme zu hören und es war wie ein Zauber, daß Eine Stimme einen so gewaltigen Raum beherrschen sollte. Als dann der Männerchor einfiel, war es, als ob zwei Stimmen zusammen sängen. Es klang klar und milde, und Kuppel und Schiff waren plötzlich wie

in eine Kirche verwandelt. — Akustiker hätten bei Gelegenheit dieses Concerts gewiß interessante Beobachtungen machen können. In der Nähe des Orchesters verschwammen anfangs die Töne wirr ineinander, während sie sich im Verlauf abklärten. (?) Es war, als ob sich nicht das Ohr, sondern der Raum daran gewöhnen müßte, und als ob sich dieser mit ihnen in Einklang setzte. Im Mittelschiff, in weiter Ferne, klang der ganze Chor, wie schon gesagt, erst wie eine, dann wie zwei Stimmen; in den Transepten, rechts und links vom Orchester, hörte man vortrefflich, als säße man in einem eigens für solche Aufführung erbauten Saale, und doch saß man da auf australischem Käse oder auf canadischen Ahorn-Zuckerwürfeln. Tags vorher, bei der Hauptprobe, als noch Kisten und Kasten umherlagen, und die vielen Flaggen nicht aufgehängt waren, klang es überall schlecht. Die östliche Kuppel war während des Concerts durch ein Zelt abgeschnitten, so daß die Töne nicht unmittelbar an das Glasdach schlugen.

* **Preis-Composition.** Die Redaction der, im Verlag von E. Schäfer in Leipzig erscheinenden und von Heinrich Stein redigirten „deutschen Sängerhalle“ hatte die Aufforderung zur Composition eines Gedichtes von Hermann Marggraff: „der deutsche Männergesang“, erlassen. Unter den eingesandten 29 Compositionen ist die von H. H. Pierson für besonders preiswürdig erkannt und in Nr. 17 der „Sängerhalle“ mitgetheilt worden. Dieser Fall verdient wegen des immerhin interessanten Umstandes besondere Erwähnung, daß es ein geborner Engländer war, dem für die Composition eines wesentlich deutsch-vaterländischen Gedichts diese Auszeichnung zu Theil wurde. — Seiner musikalischen Ausbildung nach ist übrigens Pierson (geb. 1816 in Oxford) weit mehr Deutscher als Engländer. In den 40er Jahren lebte er in Leipzig, und studirte bei Mendelssohn, später ging er nach Dresden, dann nach Hamburg, jetzt nach Würzburg, hielt sich aber fast ununterbrochen in Deutschland auf und machte sich durch die Oper „Leila“ und seine Musik zu Goethe's Faust (2. Theil, nach Wollheim) schon früher bekannt.

* Die **Gesellschaft der Musikfreunde** des österreichischen Kaiserstaats hat an den Kaiser das Gesuch gerichtet, er möge der Gesellschaft zum Behufe der Aufführung eines, allen Anforderungen entsprechenden Neubaues eines **Conservatoriums** die unentgeldliche Ueberlassung eines Bauplatzes bewilligen. Ferner wird um einen durch 10 Jahre wiederkehrenden Jahresbeitrag von 37,000 Gulden aus dem Staatsschatze, oder um den ganzen Reinertrag der kommenden achten, oder um die Hälfte des Reinertrages der achten und neunten Staatslotterie für gemeinnützige und wohlthätige Zwecke nachgesucht. Diese Bitten wurden gleichzeitig durch eine übersichtliche Darstellung der bisherigen Leistungen des Conservatoriums und seiner hohen Wichtigkeit für die künstlerischen und socialen Interessen unterstützt.

* **Theater-Einnahmen und Honorare.** Nach dem Rechenschaftsbericht, welcher der Generalversammlung der dramatischen Dichter und Componisten in Paris vorgelegt wurde, beliefen sich die Jahres-Einnahmen der 20 Pariser Theater vom 1. April 1861 bis 31. März 1862 auf 11,191,041 Franc. Obenan steht die große Oper mit 1,215,060 Fr., obgleich sie wöchentlich nur dreimal spielt; dann folgen das Cirque-Theater mit 1,185,824 Franc und das Theater der Porte St. Martin mit 1,057,558 Franc. An Autorgebühren zahlten sämmtliche Pariser Theater im verflossenen Jahre 1,277,178 Franc. Den größten Beitrag lieferte das Cirque-Theater (148,736 Fr.), dann die Porte St. Martin (187,521 Fr.); die große Oper figurirt mit 87,026 Fr., wovon der größte Theil auf Meyerbeer fällt. — Wie hoch beläuft sich wohl die Jahressumme der Honorare, welche die gesammten deutschen Bühnendichter und Componisten im Durchschnitt zu beziehen pflegen?

* Für das **Beethoven-Monument**, welches durch den Bildhauer Fernkorn gefertigt, in der Nähe von Wien unter den drei Lindenbäumen am Bach, mitten auf einer Wiese zwischen Nußdorf und Heiligenstadt, errichtet werden soll, wo Beethoven so oft und gern weilte, und unter Andern seine Pastoral-Symphonie componirte, ist vor Kurzem von einer Wiener Künstlergesellschaft abermals ein großes Concert veranstaltet worden, nachdem schon 1860 von Randhartinger die Anregung zu Concerten und Sammlungen für diesen Zweck gegeben worden war. Da Fernkorn Modell und Guß umsonst liefern will, sind nur die Kosten zur Erwerbung des Platzes, zum Material und zur Errichtung aufzubringen. Eine Abbildung des Platzes wird in Wien zum Besten des Denkmals verkauft.

* In der österreichischen Abtheilung der **Londoner Industrie-Ausstellung** sind drei Flügel von Bösendorfer, Streicher und Ehrbar aus Wien aufgestellt, deren jedem von der Jury ein Preis zuerkannt worden ist. Der Pianist Ernst Pauer ist als Oesterreicher patriotisch genug, jeden Sonnabend abwechselnd auf diesen Instrumenten zu spielen, um das Publicum mit ihren Vorzügen bekannt zu machen. Er spielt nur Stücke österreichischer Componisten, wobei sich zeigt, wie groß die Liste berühmter Musiker aus dem Kaiserstaate ist. Das Programm nennt: Mozart, Haydn, Dussek, Tomaschek, Pleyel, Herz, Liszt, Dreyschock, Ernst, Mayseder, Lanner, Gungl, Schubert, Hummel, Moscheles, Woelfl, Heller, Thalberg, Schulhoff, Joachim, Strauß, Labitzky und Meyer. Eine stattliche, aber bunte Reihe. Freilich ist Mancher darunter nur im Kaiserstaate geboren, nicht gebildet und berühmt worden. Umgekehrt steht Beethoven, der in Oesterreich zwar nicht geboren, dort aber gelebt und gewirkt hat, nicht auf der Liste. Das heißt denn doch, den „Geburtsschein“ mehr im polizeilichen als künstlerischen Sinne auffassen! Sonst ist aber der Gedanke Pauer's sehr gut und seine patriotische Aufopferung anerkennenswerth.

Kritischer Anzeiger.

Kirchenmusik.

Für Männerstimmen ohne Begleitung.

Franciscus Commer, Op. 53. *Missa quatuor vocum* (2 Ten. 2 Baß). Berlin, Trautwein. Part 10 Sgr. Stimmen 15 Sgr.

Wenn bei Besprechung eines kirchlichen Gesangwerkes von G. Vierling neulich bemerkt worden war, daß der Componist aus einem lebensvollen Studium Bach's sein Werk habe erstehen lassen, ohne jedoch in bloße Nachahmung zu verfallen, so muß bei dem vorliegenden Werke zunächst vorausgeschickt werden, daß ihm gleichfalls als Grundlage die Vergangenheit diene, jedoch in einer Weise, die für die Gegenwart wenig oder gar nichts Ersprießliches bietet. Wir finden nämlich, auch schon in der äußeren Gestalt der Noten, nur eine reine Copie des Palestrinastiles. Bei dem eng zugemessenen Stimmenumfang (Tenöre und Bässe) dürfte denn doch diese Art der figurirten Stimmenbehandlung, musikalisch betrachtet, wenig zweckmäßig erscheinen. Der Componist hat zwar geleistet, was im engen Raume nur irgend möglich ist, und sich als ganz geschickten Harmoniker und Contrapunctisten gezeigt; allein, und das ist der wesentlichste Vorwurf, der nicht verschwiegen werden darf, er ist bei der reinen alterthümlichen Copie stehen geblieben und hat seinem Werke nicht den anregenden frischen Geist einzuhauchen verstanden. Schwerlich dürfte Jemand bei dem Anhören der verschiedenen Sätze eine dem Geiste des Meßtextes entsprechende musikalische Erfindung heraushören; so wenig ist dem eigentlichen musikalischen Elemente Rechnung getragen, zu Liebe der alterthümlichen Form und Auffassung.

Für Solo und Weiblichen Chor mit Orchester.

Ferdinand Hiller, Op. 62. Gesang Heloisens und der Nonnen am Grabe Abälards. Hymne aus dem Mittelalter mit deutscher Uebersetzung von G. A. Königsfeld für eine Altstimme, Frauenchor und kleines Orchester (Quartett, Flöten, Clarinetten und Hörner). Breslau, Leuckart. Partitur mit unterlegtem Clavier-Auszug Pr. 20 Sgr. Orchester- und Singst. compl. 20 Sgr. Altstimme apart Pr. 3 Sgr.

Die musikalische Behandlung der Hymne hat Hiller in einer Weise getroffen, die den fein fühlenden Musiker erkennen läßt. Ein weicher klagender Ton, in nichts an Modernes erinnernd, durchzieht das Ganze und entspricht in dem musikalischen Ausdrucke nicht blos den Worten des Textes, sondern vorzüglich auch der Empfindung, die aus demselben zu uns spricht. In dem Mittelsatze tritt eine Solostimme auf (Alt), die bald allein, bald enger verbunden mit dem Chor sanft klagend dazwischen ruft. Sinnig insbesondere ist auch das Orchester behandelt, und als ein glücklicher Schritt zu bezeichnen das Auftreten einer Solo-Violine, die (von S. 21. bis zum Schluß) sehr charakteristisch wirkt.

Zu einer passenden Stunde und am rechten Orte dürfte das Stück seine Wirkung nicht verfehlen.

Für gemischte Stimmen mit Begleitung des Orchesters.

Heinrich Hottwald, Op. 3. Sei mir gnädig Gott. Cantate für gemischten Chor, Streich-Quartett, 2 Clarinetten, 2 Hörner und Orgel. Breslau, Leuckart. Pr. 1 Thlr. 5 Sgr.

Nur eine Directions- und Orgelstimme liegt von dieser Cantate vor. Sie genügt aber vollkommen, um daraus zu sehen, daß der Componist ein gutes Stück Musik gegeben hat. Wenn einestheils in Rücksicht auf kleinere Chöre Klarheit und leichte Ausführung dem Werkchen nachzurühmen sind, so hat auf anderer Seite der Componist doch auch in Auffassung eines richtigen kirchlichen Geistes eine ehrenvolle Anerkennung zu beanspruchen. Vielleicht dürfte aber gerade bei kleineren Kirchenchören der Punct in der Ausführung Schwierigkeiten verursachen, daß zu viel Raum den Solostimmen zuertheilt ist. Denn auch nur mittelmäßig gute Solostimmen sind gerade bei derartigen Chören, für die das Werk geschrieben, nur selten anzutreffen. Findet man schon nur wenige gutgeschulte Chöre, wie viel weniger gute Solisten. Ich spreche natürlich nur von dem, was durchschnittlich als Regel anzunehmen ist, nicht aber von den ebenfalls hier oder dort vorkommenden Ausnahmen.

Joseph Krejci, Op. 29. *Veni Sancte-Spiritus*, in Ddur, mit besonderer Rücksicht auf kleinere Stadt- und Landchöre für 4 Singst., 2 Viol., Viole, Violoncell, Baß und Orgel (1 Fl., 2 Clarinett., 2 Hörn., Trompete und Pauke ad lib.). Prag, Joh. Hoffmann. Pr. 18 Ngr.

Es ist dies ein Kirchenmusikstück, das in freundlich heiterer Weise an Mozart'sche und Haydn'sche Art, Kirchenmusik zu schreiben, erinnert. Kirchlich möcht' ichs freilich nicht nennen, denn legt man die Textesworte der Musik nach strengerem Maßstabe unter, so dürfte es mehr Musik in der Kirche, als Kirchenmusik sein. So viel sich aus der Orgel- und Directionsstimme, wobei aber die Worte fehlen, entnehmen läßt, ist die rein technische Behandlung mit Geschick gemacht und in Rücksicht darauf, daß man von einer rein kirchlichen Betonung absieht, zweckentsprechend.

Emanuel Klitzsch.

Unterhaltungsmusik.

Für Pianoforte allein.

G. Meyerbeer, Krönungs-Marsch, für Pianoforte arrangirt von Kullak. Berlin, Schlesinger. Pr. 22½ Sgr.

Von diesem für die Massenentfaltung zweier Orchester berechneten Marsch kann das Pianoforte nur eine bescheidene Vorstellung geben. Nichts desto weniger wird der Name Meyerbeer auf die Clavierspieler eine bedeutende Anziehungskraft ausüben und man wird begierig nach diesem Gelegenheitswerk des berühmten Componisten greifen. Der Marsch zeichnet sich übrigens durch einen pomphaften, glänzenden Styl aus und es fehlt ihm selbstverständlich nicht an interessanten melodisch-harmonischen Combinationen und prächtigen Steigerungen des Effects. Zum Schluß taucht die bekannte Volksmelodie: „Ich bin ein Preuße" auf, mit effectvoll figurirten Bässen. Die Bearbeitung von Th. Kullak ist vortrefflich zu nennen.

Anton v. Kontski, Op. 200. Wilhelmus-Krönungs-Marsch, Sr. Majestät dem König gewidmet. Berlin, Schlesinger. Pr. 1 Thlr. In leichterem Arrangement 22½ Sgr.

Man kennt die Art und Weise dieses Componisten, den Liebhabern oberflächlicher Salonmusik dienstbar zu sein, zur Genüge. Der als eleganter Virtuose einst gefeierte A. v. Kontski ist sich treu geblieben vom 1. bis zum 200. Opus. Einen musikalischen Werth kann man auch dem in Rede stehenden Marsch nicht beilegen. Die Melodien zeigen eine sehr gewöhnliche, stark italienisirende Physiognomie und sind auch nicht einmal durch pikante Harmonien gewürzt. Ein nocturnartiges, sehr sentimental gefärbtes Andante (natürlich in Desdur) leitet den Marsch ein, welcher den Fingern reichliche Beschäftigung giebt und als Virtuosenstück, aber nur als solches, durch brillanten Claviersatz (auf den der Componist sich versteht), die beabsichtigte Wirkung auf Freunde derartiger Salonmusik nicht verfehlen wird.

Charles Wehle, Op. 61. *Il Bacio* — der Kuß, von Arditi. Illustration. Berlin, Schlesinger. Pr. 20 Sgr.

Ein recht geschmackvolles, elegantes und brillantes Salonstück, das sich viele Freunde erwerben wird. Ein Allegretto cantabile (As dur), von anmuthig melodiöser Wirkung und dankbar zu spielen, geht dem bekannten und viel gesungenen Walzer voran. Dieser selbst, von sehr anregendem Rhythmus und von frischer, graziöser Melodie, schmeichelt sich den Fingern und dem Ohre in gefälliger Weise ein, zumal die Bearbeitung auf specieller Kenntniß dankbarer Claviereffecte beruht. Natürlich muß der Walzer mit frisch pulsirender Lebendigkeit und mit spielender Leichtigkeit ausgeführt werden, was übrigens Spielern, welche einen gewissen Grad von Fertigkeit errungen haben, bald gelingen wird.

J. A. Pacher, Op. 68. Wanda-Mazurka. Leipzig, Siegel. Pr. 17½ Sgr.

Eine hübsche Kleinigkeit, von gefälligem Wesen und guter Klangwirkung, etwa in dem eleganten Styl von Schulhoff's kleineren Compositionen. Der Vortrag dieser Mazurka sei flüssig und behende, fest und schwungvoll im Rhythmus und genau accentuirt.

Wallace, Op. 81. Nr. 2. Vierte Concert-Polka. Leipzig, J. Schuberth. Pr. 15 Sgr.

Ungleich anspruchsvoller tritt diese Polka auf, welcher der Componist sogar eine Bestimmung für das Concert beilegt. Einer kurzen, aus harpeggirten Figuren bestehenden Introduction folgt die Polka in Desdur, ganz richtig mit Allegretto con grazia überschrieben. Das Stück, gut gespielt, wirkt sehr freundlich und brillirend, aber die rechte Hand muß im Octavspiel sehr geübt sein und die linke die weiten Sprünge im Baß mit unfehlbarer Sicherheit beherrschen. Hübsche Piano-Effecte wechseln mit glänzenden Fortestellen wirksam ab.

Wallace, Op. 89. *La jolie Irlandoise.* Variations élegantes et non difficiles. Leipzig, J. Schuberth. Pr. 10 Sgr.

Derselbe Componist bietet hier weniger fertigen Spielern eine nicht zu verachtende Gabe, zwei Variationen über eine einfache, hübsche irländische Volksmelodie. Das kleine Heft ist mit Erfolg für den Unterricht zu verwenden, namentlich als Uebung in gebrochenen Accord-Figuren.

C. Krebs, Op. 141. *Caprice fantastique.* Leipzig, J. Schuberth. Pr. 12½ Sgr.

Ein Stück von leidenschaftlichem, stürmischem Charakter (A moll, 6/8 Tact, molto vivace), welchem als Alternativ ein ruhiger Gesangssatz in A dur folgt, melodisch und harmonisch recht anziehend gearbeitet. Der Componist kehrt alsdann zu der Stimmung zurück, indem er den Mollsatz ganz getreu wiederholt, nur mit veränderten Schlußtacten. Die Piece spielt sich nicht leicht und leidet etwas durch unbequemen Claviersatz.

F. W. Markull.

Geschäfts-Berichte des Allgemeinen Deutschen Musik-Vereins.

VII.

Erläuternde Bemerkungen über den Geschäftsgang.

§ 1.

Das in den folgenden Nummern zu veröffentlichende Verzeichniß der bis jetzt beigetretenen Mitglieder enthält die resp. Namen aller Derer, welche sich bei den Versammlungen zu Leipzig im Jahre 1859 und zu Weimar im Jahre 1861 unterzeichneten. Ferner sind Diejenigen eingetragen, welche sich in der Zwischenzeit bei dem Vorsitzenden oder einem der Vorstandsmitglieder anmeldeten. Die Mittheilung dieses Verzeichnisses hat außer dem Zwecke der Veröffentlichung überhaupt, noch den besonderen einer Controle. Viele Theilnehmer gelangten bei den oben erwähnten Versammlungen nicht dazu, sich zu unterzeichnen, oder gaben ihre Absicht blos mündlich zu erkennen. Bei den schriftlichen Anmeldungen in der Zwischenzeit geschah es aber oft, daß dieselben in Privatbriefen enthalten waren, also nicht zu den Acten gegeben werden konnten. Aus dem Verzeichniß ist deshalb zu entnehmen, ob alle Anmeldungen uns bekannt geworden und eingetragen sind.

2.

Anmeldungen zur Mitgliedschaft werden angenommen von allen Vorstandsmitgliedern, sowie direct von dem Vorsitzenden. Die Ersteren haben, der erforderlichen einheitlichen Leitung halber, in diesen, sowie in den weiter unter bezeichneten Fällen, von Zeit zu Zeit über die Eingänge dem Vorsitzenden Anzeige zu machen, worauf dieselben in der „Neuen Zeitschrift für Musik" im „Briefkasten des Allgemeinen Deutschen Musikvereins", theils als Controle der Eingänge, theils als Quittung für die Einsender, veröffentlicht werden. Nur auf speciellen Wunsch und ausnahmsweise wird eine separate schriftliche Antwort auf Anmeldungen oder Einsendungen ertheilt. — Die Anmeldungen selbst sind nicht in Privatbriefen mit anderweitem Inhalt, sondern auf besonderen Zetteln einzureichen.

3.

In gleicher Weise sind alle anderen Mittheilungen und Einsendungen von musikalischen Manuscripten oder Schriften ꝛc. entweder direct an den Vorsitzenden zu richten, oder einem Vorstandsmitglied zur Weiterbeförderung an den Vorsitzenden mitzutheilen. Zieht man die Eingabe an ein Vorstandsmitglied vor (wegen der bequemeren Communication oder einer vorherigen Privatbesprechung mit demselben), so sind alle Schriftstücke an eines der Mitglieder der literarischen Section, alle musikalischen Werke dagegen an eines der Mitglieder der musikalischen Section einzurcichen. In jedem Falle haben die Vorstandsmitglieder darüber dem Vorsitzenden baldigst Anzeige zu machen.

4.

Hat eine Einsendung den Zweck der Aufführung oder der Veröffentlichung durch den Druck, so entscheidet darüber die betreffende Section nach einfacher Majorität, unter Zuziehung des Vorsitzenden.

5.

Alles für die nächste Tonkünstler-Versammlung Bestimmte ist wo möglich im Laufe des vorhergehenden Jahres einzusenden.

6.

Die laufenden Jahresbeiträge sind jedes Mal bis zum Schlusse des Vereinsjahres (7. August) an den Vorsitzenden oder Cassirer einzusenden.

7.

Ueber den Bestand der Bibliothek wird, sobald dieselbe einigermaßen eine Benutzung möglich macht, das Nähere veröffentlicht werden. Man hat darauf bezügliche frankirte Gesuche an den Vorsitzenden zu richten, worauf die Zusendung des betreffenden Werkes auf Kosten des Empfängers erfolgt. Der hierbei zu lösende Postschein dient als vorläufige Quittung. — Wegen der Vermehrung der Bibliothek verweisen wir auf die §§ 17. und 37. der Vereinsstatuten.

8.

Alle Bekanntmachungen werden allein in der „Neuen Zeitschrift für Musik" erlassen, welche zugleich als Sprechsaal in allen Vereinsangelegenheiten dient. Directe briefliche Mittheilungen an einzelne Mitglieder finden nur in besonderen Fällen statt.

Vorstehende erläuternde Bemerkungen, — welche theils zur Regelung des Geschäftsganges, theils als Commentar zu den Statuten und speciell zu den zuletzt veröffentlichten Geschäftsberichten dienen, — tragen wir hier im Interesse des Vorstandes und der Mitglieder nach, wiederholen respective dieselben aus früheren Publicationen.

Zugleich sehen wir uns veranlaßt, eine Aenderung in der Fassung des § 38. (**Dauer der Mitgliedschaft**) bekannt zu machen. Ein neu hinzu getretenes auswärtiges Mitglied fragte bei uns an: „ob die Verbindlichkeit zur Mitgliedschaft in jedem Falle auf die ganze erste Ver„einsperiode, also auf alle 9 Jahre (von 1861—70), oder nur auf die Zeit vom Eintritt eines Mitgliedes bis zum Ende der Periode, also z. B. „von 1862—70, sich erstrecke. Ersteres scheine aus dem Wortsinn des § 38. hervorzugehen."

Wir haben hierauf zu erwidern, daß nicht diese erstere Interpretation, sondern die letztere die richtige ist. Um jedoch ferneren Mißverständnissen und Zweifeln vorzubeugen, haben wir nunmehr dem Eingang des § 38. folgende Fassung ertheilt:

> Um das große und nicht mühelose Ziel um so leichter und und schneller gemeinschaftlich zu erreichen, ist die Verbindlichkeit zur Mitgliedschaft, mit Einschluß des Vorstandes, zunächst auf die bis 17. December 1870, Beethoven's hundertstem Geburtstage, sich erstreckende erste Vereinsperiode — von der Zeit des Eintrittes jedes Mitgliedes bis zum Schluß dieser Periode gerechnet — festgesetzt.

Eine weitere Abänderung dieses Paragraphen, welche bereits beantragt worden ist, könnte erst mit Genehmigung der nächsten Generalversammlung (1863) erfolgen, da wir vorläufig an die Beschlüsse der Versammlung von 1861 gebunden sind.

Leipzig, 17. Juni 1862. **R. Pohl, Secretär.**

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 27. Juni 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 26.
Sechsundfunfzigster Band.

H. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Illustrirte Musik. II. Von R. Pohl. — Instructive Lehrbücher. Louis Köhler. — Aus New York. — Aus Oldenburg. — Kleine Zeitung: Correspondenz (Leipzig, Darmstadt, Löwenberg). — Tagesgeschichte. — Antwort von Th. Rode. — Literarische Anzeigen.

Illustrirte Musik.

II.

Wenden wir diese Grundsätze auf die vorliegenden Blätter an, so haben wir dieselben zunächst in zwei Kategorien zu theilen: in solche, wo das „Programm" (wenn mans so nennen will) durch das Musikstück oder dessen Ueberschrift eigentlich schon gegeben war, und in solche, wo der Maler durchaus keinen anderen Anhalt hatte, als den in seiner eigenen Phantasie. In der ersten Kategorie sind starke Mißgriffe kaum möglich, denn hier illustrirt der Maler eigentlich weniger die Musik an sich, als die dichterischen Vorstellungen, die unmittelbar damit verbunden sind.

Hierher gehören:

1) Scene aus dem Oratorium „Christus" von Mendelssohn; eine Illustration des Chorals: „Er nimmt auf seinen Rücken die Lasten". — Christus, das Kreuz tragend, auf dem Wege nach Golgatha. Die Armen, „Mühseligen und Beladenen" knieen rechts und links am Wege, beten und weinen. — Ein schönes, ergreifendes Blatt.

2) Alter Choralgesang aus dem 14. Jahrhundert. — Alte und junge Nonnen, singend in den Betstühlen einer Klostercapelle im romanischen Styl. — Diese ganz allgemeine und durchaus äußerliche Auffassung trifft natürlich hier ebenso zu, wie sie auch für sehr viele andere alte Kirchenmelodien gleiche Berechtigung haben würde.

3) Winterszeit von Schumann, aus den Klavierstücken für die Jugend, Op. 68. — Schneesturm in einem waldigen Hohlweg. Ein vorzügliches Blatt. — Hier möchten wir behaupten, daß der Titel „Winterszeit" und nicht das kleine Musikstück an sich, für den Künstler das Bestimmende wurde. Allerdings läßt dieser allgemeine Begriff sehr verschiedene Auffassungen zu; die speciell gegebene aber in dem Schumann'schen Kinderstück zu entdecken, dürfte doch etwas gewagt sein. Trotzdem wollen wir dem Künstler sein gutes Recht, hier gerade so empfunden zu haben, nicht schmälern.

4) Spinnerlied von Mendelssohn, aus dem 6. Hefte der „Lieder ohne Worte". — Zwei sich neckende bäuerliche Liebespaare in einer Dorf-Spinnstube. Eine schlafende Alte mit ihrer Katze am Ofen. Die Spinnräder ruhen, weil die Wächterin schläft, und die Pärchen was besseres zu thun haben. Ein reizendes Genrebild, voll derben Humors. — Das „Spinnerlied" ist erst nachträglich von den vortragenden Virtuosen so getauft worden; Mendelssohn hatte keine Ueberschrift gegeben. Doch scheint uns der Titel leidlich zutreffend. Die durchgehende Sextolenfigur deutet aber offenbar auf schnelle und thätige Hände, nicht auf ruhende Spinnrädchen. Neckendes liegt allerdings im Charakter der Melodie, aber nicht das handgreifliche Kosen derber Bauerburschen und Mägde. — Doch wollen wir es auch hier mit dem Künstler nicht zu genau nehmen, das gute Recht der individuellen Freiheit gern anerkennend.

5) „Die schönsten Augen" von Stigelli, transscribirt von Charles Voß! — Im ersten Augenblick waren wir erschrocken, daß der Künstler sich so weit vergessen konnte, ein musikalisches Motiv aus dem Kehricht der Harfenmädchen heraus zu wühlen. Bei näherer Betrachtung haben wir aber den Schalk erkannt. Die Herren Stigelli und Voß haben durchaus keinen Grund, sich bei Gabriel Max für dieses „Phantasiebild" zu bedanken — er hat sie gehörig lächerlich gemacht! Es waltet ein bitterer Humor, ja schneidende Ironie in dieser Zeichnung, die wir fast Caricatur nennen müssen. Die „schönsten Augen" werden von lauter — Blinden, Blödsichtigen und Augenkranken gesungen! Harfenmädchen und Straßenmusikanten sind um ein Pianoforte gruppirt, an welchem eine Verwachsene accompagnirt, während ein ältlicher „Kreuzritter" (Ironie auf den erzwungenen Platonismus unseres modern weltschmerzlichen Ritterthums) das Lied in die Nacht hinaus jammert. Im Hintergrunde ein blinder Schalksnarr, der einen lahmen Todtengräber auf dem Rücken fortträgt; eine Parodie auf die „Transscription", in Erinnerung an die alte Fabel vom Blinden und Lahmen. — Das Bild macht keineswegs einen angenehmen, eher einen widerlichen Eindruck; doch paßt dieser leider vortrefflich zu der Stigelli'schen Melodie und der Voß'schen Transscriptions-Industrie! Hier hat also der Maler den musikalischen Nagel derb auf den Kopf getroffen. Er hat zugleich die schärfste Kritik geliefert, die man über „die schönsten Augen" schreiben konnte.

In der zweiten der oben erwähnten Kategorien ist eine Orientirung weit schwieriger. Hier hat der originelle Künstler überraschende Gebilde geschaffen, die uns zwar Staunen über seine seltsam arbeitende und gestaltende Phantasie abnöthigen, aber leider nur eine äußerst bedingte Zustimmung. — Beginnen wir mit dem harmlosesten Blatt

6) Zu Liszt's Propheten-Phantasie (Nr. 3.). — Ein Zigeunermädchen, träumerisch unter einem Weidenstamm am Schilfteich lagernd und auf der Fidel spielend. Ein ganz reizendes Bildchen, das graziöseste der ganzen Serie. Hier haben wir nichts zu tadeln, als — die Unterschrift. Für Liszt's ungarische Melodien und die allgemeine Art seiner musikalischen Illustration ist diese Zeichnung von der treffendsten Charakteristik — speciell mit der Liszt'schen „Propheten-Phantasie" hat sie aber nicht das Geringste zu thun. Das unter dem Bilde verzeichnete Motiv ist nicht von Liszt, sondern fast Note für Note von Meyerbeer; es ist das der Solo-Clarinette in der Introduction des ersten Actes vom „Propheten". Folglich hätte ein holländischer Bauer, mit der Clarinette bei einer Windmühle sitzend, gezeichnet, und nicht Liszt, sondern Meyerbeer als Componist genannt werden müssen! Die Phantasie hat also hier unserm Künstler einen seltsamen Streich gespielt. Er charakterisirt den Tondichter vortrefflich und das Tonstück dennoch ganz falsch. Setzte man ein passendes Motiv aus den „Ungarischen Rhapsodien" darunter, so wäre das Genrebild tadellos.

7) Russisches Original-Lied, von Leopold v. Meyer transscribirt (Nr. 3.). — Eine Mutter, trauernd am Grabe ihres Kindes. Ein betender Engel als Monument. — Da wir das bezügliche Lied nicht kennen (Leopold v. Meyer möge uns diese Unwissenheit verzeihen), so können wir über dieses Bild nicht urtheilen. Vielleicht enthielt der russische Originaltext einen Anhaltepunct für den Künstler. Das Bild als solches scheint uns das unbedeutendste der ganzen Sammlung; also auch hier, wie bei Stigelli-Boß, eine beachtenswerthe Uebereinstimmung zwischen dem Werth des Kunstblattes und dem des Componisten!

8) Mendelssohn's „Lied ohne Worte", Agitato Amoll (Heft 3. Nr. 5.). — Ein wahrhaft entsetzliches Bild; ein Hexensabbath der fürchterlichsten Art. Der Tod, auf höllischem Roß dahin jagend, das Armesündergläckchen läutend, schleift um Mitternacht den Scharfrichterkarren, mit den Leichen einer Kindesmörderin und mehrerer Gerichteten beladen, vom Hochgericht zum Kirchhofe. Heulende Hunde werden von den dahin donnernden Rädern zermalmt. — Hier haben wir einen Fall, wo die Phantasie des Malers weit über das Ziel des Componisten hinausgeschossen. Hätte der feine und stets „maßhaltende" Mendelssohn ahnen können, daß seine noch immer in den eleganten Formen musikalischer Coursfähigkeit sich präsentirende „stürmische Bewegtheit" eine so grauenvolle Interpretation veranlassen könnte, ich glaube, er hätte dieses „Agitato" niemals drucken lassen. In welcher Nervenaufregung muß der Künstler leben, der durch einen Sturm im Wasserglase schon zu solchen höllischen Phantasien angespannt werden kann! Consequenterweise müßte ihn, bei solcher Geisteserregtheit, nach dem Anhören des ersten Satzes aus dem Liszt'schen „Dante", oder des letzten aus dem Berlioz'schen „Faust" 2c. sofort ein Nervenschlag treffen. Oder, wenn er am Leben bliebe, möchten wir die Bilder sehen, die er zu diesen Symphonien entwerfen würde!

Dies gilt mehr oder weniger auch von den folgenden Illustrationen. Es sind deren noch 5, welche er sämmtlich zu Beethoven'schen Sonaten aus der ersten Periode entworfen hat. Auch hier bestehen merkwürdige Mißverhältnisse zwischen dem musikalischen Vorwurf und der malerischen Ausführung. Am rührendsten ist

9) Das Bild zu Beethoven's Cismoll-Sonate (Op. 27. Nr. 2.) erster Satz. — Die Leiche eines jungen Mädchens auf ärmlichem Lager, ein Brautkranz zu ihren Füßen. Ein einziger Stern wirft durch das halbgeöffnete Fenster sein mattes Licht auf die todte Braut. — Das Bild wirkt offenbar ergreifend. Wenn wir auch wohl mit Bestimmtheit behaupten dürfen, daß Beethoven bei dieser sogenannten „Mondschein-Sonate" kein ähnliches Bild vorgeschwebt haben kann, so liegt doch in dieser originellen Auffassung des schwermüthigen Gesanges (für uns wenigstens) etwas so Fesselndes, daß dieses Bild der todten Braut uns wieder erscheinen wird, so oft wir den ersten Satz der Cismoll-Sonate hören werden. Hier also liegt in der phantasievollen Auffassung des Künstlers etwas Zwingendes, welchem nachempfindende Naturen sich beugen können, auch wenn sie von der Verstandesseite dem widerstreben möchten. Offenbar ein Triumph der Kunst. — Anders verhält sichs freilich mit den folgenden Illustrationen.

10) Adagio aus Beethoven's Bdur-Sonate, Op. 22. — Goethe's „Faust", erster Act. Faust sinnend am Pulte:

„O, sähst du voller Mondenschein
„Zum letzten Mal auf meine Pein!" —

Wenn der Maler schon bei diesem Adagio eine so hochfliegende Phantasie entfaltete, möchten wir wissen, wie er die große Bdur-Sonate Op. 106. illustriren wollte! — Ihm hier und in den noch übrigen Bildern zu folgen, fehlt uns in der That jeder Maßstab.

11) Andante aus Beethoven's Gdur-Sonate, Op. 14. — Die heilige Jungfrau auf dem Throne, im Begriff, die himmlische Krone zu empfangen. Anbetende Frauen mit den Symbolen der Kreuzigung zu ihren Füßen. — Wir können hier Nichts hinzufügen, als daß wir das Bild ebensowenig, als seinen Zusammenhang mit den Beethoven'schen Edur-Variationen verstehen.

12) Erster Satz aus Beethoven's „Appassionata", Fmoll, Op. 57. — Der gekreuzigte Christus, in öder Nacht auf Golgatha. — Das Bild ist von einem unendlich tiefen Schmerze durchweht und als Kunstwerk, trotz seiner trostlosen Melancholie, uns bedeutungsvoll. Wie aber kommt es zur „Appassionata"? — Als Beethoven einst gefragt wurde, was er sich bei dieser wunderbaren Sonate gedacht, antwortete er kurz: „Lesen Sie Shakespeare's Sturm." Das mag unserm Maler unbekannt gewesen sein, — aber welcher Riesenschritt von Prosperos Zauberinsel bis zu Golgatha! — Gabriel Max neigt offenbar zum Mystisch-Religiösen; seine Phantasie darf aber nicht das Unmögliche von uns fordern! Ebenso im letzten Bilde:

13) „Grave" aus Beethoven's „Pathétique", Op. 13. — Die Auferstehung! Ein in seiner Wirkung nicht erhebendes, sondern zermalmendes Bild, ohne Trost und Hoffnung. — Was wohl Beethoven zu dieser Interpretation seines pathetischen Cmoll gesagt haben würde? — Wenn diese Skizze bei dem markerschütternden Hörnerruf im „Credo" der Liszt'schen großen Messe, oder bei dem donnernden „Dies irae" von Berlioz conçipirt worden wäre, könnten wir sie verstehen.

Wir sind zu Ende mit dem Betrachten dieser, in jedem Falle äußerst anregenden Reihe von „Phantasiebildern", haben

uns dabei aber leider mehr und mehr von den Intentionen der Componisten entfernen müssen. Beethoven muß doch am schwierigsten zu erfassen sein, da hier der begabte Maler offenbar am weitesten fehl griff! Konnten wir auch nur zuweilen und nur bedingungsweise unsere Zustimmung zu dem Erstrebten und Erreichten ertheilen, so beharren wir dennoch auf unserer Meinung, daß auf diesem Wege für die Malerei noch Vieles und Bedeutendes zu erreichen wäre. Auf den ersten Wurf kann eine solche Aufgabe nicht durchgängig befriedigend gelöst werden. Möge nur der wackere Künstler nicht erlahmen, und möchte sein Vorgang berufene Nachahmer finden.

Gabriel Max ist sich wohl bewußt, durch seine „bildlichen Echos, als Wiederhall verklungener Melodien, eine „Lücke in der Kunst alter und neuer Zeit ausgefüllt zu haben, „welche bisher den Vorstellungen von Tönen durch „Bilder einer regen Phantasie noch keinen Raum gegönnt hatte". Wir kennen erst ein Beispiel, wo ein namhafter Künstler sich an die Illustration einer Symphonie gewagt hat, und zwar an eine von Beethoven. Es war Moritz von Schwind, der vor etwa 10 Jahren ein Bild „die Symphonie" entwarf, in dessen Randzeichnungen sehr äußerliche Dinge, z. B. die Aufführung einer Symphonie, zur Darstellung kamen. Eingeweihte wollten wissen, mit dieser Symphonie sei die Adur-Symphonie gemeint, aber das müsse man errathen. Doch war dies eine reine Unmöglichkeit, da man den Zusammenhang selbst dann nicht errieth, wenn — man ihn wußte! Bei aller Verehrung für Schwind, den Meister der romantischen Sagen- und Märchenwelt, mußten wir uns gestehen, daß dieses Bild sicher das verfehlteste sei, was er je entworfen. Da diese Ansicht, wenigstens unter den Musikern, ziemlich allgemein war, so glaubte man, auf diesen einzigen Fall hin sofort das ganze Genre verwerfen zu müssen, — man schüttete, nach dem bekannten Sprüchwort, das Kind mit dem Bade aus. — Um so erfreulicher war uns die Erscheinung von Gabriel Max, der bei allem Mißlungenen doch wieder so glückliche Treffer hat, daß er mit seinen Phantasiebildern dieses Genre in seine Rechte eingesetzt, ja wir dürfen sagen, neu erfunden hat.

Er gestatte uns aber, ihn darauf aufmerksam zu machen, daß er, ohne seiner regen Phantasie hierdurch Fesseln anzulegen, derselben zuweilen eine bestimmtere, positivere Richtung ertheilen könnte, wenn er nicht verschmähen wollte, die Meinung einsichtiger und phantasievoller Tonkünstler hierbei zu hören, und sich durch Biographien, Programme oder sonstige Erläuterungen in den Situationen einigermaßen zu orientiren. Auch scheinen nur wenige Tonstücke zu seiner genaueren Kenntniß gelangt zu sein, — denn wie könnte er sonst auf Componisten wie Leopold v. Meyer und Stigelli gerathen sein; wie käme er speciell auf die Propheten-Phantasie von Liszt; wie hätte ihn von Schumann nicht vieles Andere weit mehr anregen sollen, als gerade dies kleine Kinderstück? — Die überaus rege, wenn auch nicht geregelte Phantasie von Gabriel Max neigt, wie gesagt, theils zum Mystisch-Religiösen, theils zum Grotesken und Schauerlichen; das Leben und Weben der Geister, in der Nachtseite ihrer spukhaften Existenz, ist sein eigentliches Element. Dies gesteht er selbst durch die Wahl des Motto von Josef Bayer, der die Gedanken „Besuche von Dämonen" nennt, deren „wilden Spuk" der Maler festzuhalten suchte. — Wie schade, daß er die Werke von Berlioz nicht zu kennen scheint! Das wäre der Mann für ihn. Beim Anhören der „Symphonie fantastique", des „Faust", der „Fee Mab" aus „Romeo und Julie", des Requiem ꝛc. müßten ihm Gestalten in Masse aufgehen, die ihn wie längst Bekannte und Gerufene begrüßen würden. Auch Liszt im „Dante" und „Mephisto", im „Mazeppa", der „Hungaria" und „Bergsymphonie", im „Scherzo und Marsch", „Todtentanz", in den großen Concert-Etuden, den „Ungarischen Rhapsodien" und vielem Anderen müßte im höchsten Grade sympathisch auf ihn wirken.

Doch — wir sprechen nicht zu Gabriel Max allein. Wir möchten auch andere phantasievolle Maler zum Illustriren der Musik anregen. Nicht Jedem aber ist das dämonisch entfesselte Element sympathisch. Doch gäbe es für jedes Genre und jede Richtung Stoff genug in den romantischen Höhen und Tiefen unserer Kunst, von Beethoven bis auf den heutigen Tag. Welche erhabenen Gestalten müßten nicht aus der „Eroica", Cmoll und Neunten, welche lieblichen und heiteren aus der „Pastorale" und Adur-Symphonie geschaffen werden können. Auch Spohr in der „Weihe der Töne" und Aehnlichem wäre vortrefflich zu illustriren. Welche „Fülle der Gesichte" lebt und webt noch unerkannt in Franz Schubert's Tonwelt; und Chopin und Schumann (namentlich der letztere) gäben ganze Bildersammlungen. Da ist der „Carneval", die „Florestan- und Eusebius-Sonate", da sind die „Kinderscenen", „Phantasiestücke", „Nachtstücke", „Kreisleriana", „Novelletten" und „Waldscenen"; da „Manfred" und die „Rheinische Symphonie" — — —

„Greift nur hinein in unsrer Töne Leben,
„Und wo Ihrs packt, da ists interessant!"

Richard Pohl.

Instructive Lehrbücher.

Louis Köhler, Der Clavierunterricht. — Studien, Erfahrungen und Rathschläge. Leipzig, J. J. Weber. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. 1861. Kleinoctav. 300 S.

Dieses vortreffliche Werk ist eine wahre Fundgrube goldener Regeln und gediegener Winke für den Clavierlehrer. Es hat auch so allgemeinen Beifall gefunden, daß innerhalb eines Jahres eine zweite Auflage davon erforderlich wurde, die noch mannigfache Verbesserungen und Bereicherungen erfahren hat. Wir begrüßen den geschätzten Verfasser herzlich als Gesinnungsgenossen; wahrhaft erfrischt hat es uns, auf jeder Seite die eigenen Erfahrungen und Ansichten bestätigt zu lesen; da giebt es fast keinen Satz dieses 300 Seiten haltenden Buchs, den wir nicht aus innigster Ueberzeugung unterschreiben könnten. — Nur dem Seite 51. über die Clementi'schen Sonaten, unter Berufung auf Beethoven, ausgesprochenen Urtheile können wir nicht beipflichten. Schindler, welcher uns die Aeußerung Beethoven's, „wer Clementi's Sonaten innehabe, der habe damit zugleich die von Haydn und Mozart", aufbewahrt hat, scheint dieselbe allerdings von dem inneren Werthe der Clementi'schen Sonaten verstanden zu haben; aus Beethoven's ganzer Richtung folgt aber mit Nothwendigkeit, daß er mit dieser gelegentlichen Aeußerung blos ein Urtheil über die technische Schwierigkeit der Clementi'schen Sonaten im Vergleich zu den leichteren Mozart'schen und noch leichteren Haydn'schen habe abgeben wollen. Es ist rein undenkbar, daß dem Schöpfer der Programmmusik der geistige Abstand zwischen Clementi und Mozart, bei übrigens täuschend ähnlicher äußerer Gestalt, entgangen sein sollte.

Selbstverständlich wollen wir aber hiermit keineswegs die großen Verdienste Clementi's um die Technik und seine Verwendbarkeit, ja sogar zur Zeit noch bestehende Unentbehrlichkeit für den Clavierunterricht geleugnet haben.

Konnte uns ein ähnliches Werk, die „Aesthetik des Clavierspiels" von A. Kullak, nur wenig befriedigen, so freut es uns heute, den Köhler'schen „Clavierunterricht" desto wärmer empfehlen zu können. Jeder Lehrer eines gesunden und soliden Clavierspiels sollte es auf seinem Pulte liegen haben. Statt jeder weiteren Anpreisung möge der Verfasser selbst für sich sprechen und das Schlußkapitel, „Quintessenz" überschrieben, hier zugleich als Stylprobe eine Stelle finden. Es lautet:

„Ein gebildeter Spieler und ein recht musikalisches Clavierstück stehen in engster Verbindung zu einander, und zwar körperlich wie geistig: denn das Geistige und Technische des Stückes beansprucht den Geist und die Glieder des Spielers. Wie dieser, so hat auch das Musikstück seine Seele (in der Stimmung), sein festes Gerippe (im Takt und in der rhythmischen Gliederung), sein warmes Blut (in dem überall lebendig flüssigen musikalischen Temperament), seine Nerven (in den besonders vortragsbestimmenden melodischen und harmonischen, rhythmisch accentuirten Sinntönen) u. s. w. Daraus ist nun theoretisch die Quintessenz des ganzen Clavierspiels zu folgern. Der Geist des Spielers erkennt aus innerer Kunstsympathie den Geist des Stückes, dessen Stimmung in stetem Flusse ist, periodisch aber eine allgemeine festbestimmte Stimmungsphysiognomie hat; im Spielen wirkt nun der Geist auf den nervösen Zustand der spielenden Glieder, so daß auch in diesen, bis in die kleinste Faser, eine Art Spiel der Lebensvibration vorgeht, das in seinen Schwingungen, seinem Erstarken und Ersterben, schneller und ruhiger genau dem Tonleben der Musik entspricht; das Nervenleben und die Technik, die Glieder und der Claviermechanismus stehen so in enger, geistig und körperlich magnetischer Wechselwirkung, der Musiksinn im Stück und das Gemüth des im Spiele thätigen Künstlers elektrisiren einander. Bis in die feinsten Details des musikalischen Claviersatzes, in jeder Note und Taste stets vergehend und wieder werdend, geht die Vibration in unsichtbaren, doch lebendig empfindbaren Lebensfunken durch die Adern der Musik und des Musikers, um sich durch die feinfühlenden Fingerspitzen in die seelisch gewordenen Anschlagsbewegungen zu ergießen. So geht die Musik durch ihre technische Körperlichkeit in Fleisch und Blut des Spielers über und — spielt sich selbst in ihm, sie erregt und bestimmt vom Geist heraus jeden Nerv in jedem flüchtigen Augenblick des geistigen Auffassungssinnes und bildet so die unlehrbare Seelenbewegung im gebildeten Anschlag, für alle Ton- und Figurenfolgen in ihrer unendlichen Mannigfaltigkeit der Formen und Verwickelungen. Die gefühlsgesättigte Melodie mit ihren unerklärbaren Abstufungen von Empfindungsnüancen, die zuckend accentuirte Rhythmik, die laufenden Passagen, wie die schweren Accorde und lispelnden Figurationen im Stücke finden eine verständnißvolle Aufnahme in dem empfänglich gestimmten Geist und setzen mit Blitzesschnelle die Glieder in den eigens zum klavierinstrumentalen Ausdrucke gehörenden Anschlagszustand: die Claviatur hört auf, ein kalter, todter Mechanismus zu sein, die Tasten werden in unmittelbarer warmer Berührung die Töne selber und nur sie fühlt der Spieler im Anschlage; Ton- und Nervgefühl vermählen sich so miteinander und — der Anschlag ist der Geist, der jeden Ton nach seiner Art angiebt, weich, hart, rauh, zart, spitz, gezogen, massiv, glatt, ruhig, bebend — aus der Stimmung heraus. So ist die Kette der claviermusikalischen, praktisch thätigen Kräfte eine geschlossene im lebenathmenden Spiel, sie vergrößert sich durch Zuhörer, erregt die unter dem Eindrucke stehenden Mitgenießenden, entflammt ihre Lebensgeister, die Pulse pochen schneller, rühren die freien Glieder auf, sie wollen und müssen Beifall spenden, während sich das bewegte Gemüth unter lautem Beifallsrufe erholt!

Das ist dann rechter Sinn und Zusammenhang — und so soll er immer bestehen zwischen dem Musikstücke, dem Instrumente und dem Clavierspieler." DAS.

Aus New York.

Jedermann in der Welt kann die Wahrheit vertragen, außer derjenige, für den sie bestimmt ist. Das beweisen die Folgen meiner letzten Correspondenz, welche hier einen wahrhaften Sturm im Theekessel (um nicht den Pluralis zu gebrauchen) erregt hat. Der Abgeordnete Jacobi hatte Unrecht: es ist nicht allein das Unglück der Könige, daß sie die Wahrheit nicht hören wollen, andere Leute thun dasselbe. Anscheinend hat sich ein großer Theil der hiesigen Musiker, namentlich derjenigen, welche zur philharmonischen Gesellschaft gehören, so sehr in den Weihrauch der Selbstberäucherung gehüllt und aus dem Institut eine Anstalt zur gegenseitigen Bewunderung gemacht, daß „der Wilde, der um die Mauer geht" und die Leute ein wenig aufrütteln will, sehr mißliebig wird, und man ihn mit Interdict und Anathema belegt. Sie wissen, wie die Jünger der Schule des Fortschritts selbst in Berlin und Wien gegen Publicum und Musiker zu kämpfen hatten, obgleich dort nicht allein die äußeren Formen des gesellschaftlichen Lebens, sondern auch das Streben nach fortschreitender Entwickelung und der kritische Verstand mehr ausgebildet sind als hier, wo es mit dem Verstande mitunter sehr kritisch ist. Nicht allein der Recensent, welcher nicht in das Kuhhorn stoßen will, auf welchem die Majorität bläst, gerieth in Gefahr, mit dem „Steiniget ihn!" verfolgt zu werden, sondern auch der Künstler, welcher mit Energie neue Bahnen brechen und der Gegenwart ihre Rechte gegenüber der mumienhaften, starren Vergangenheit verschaffen will. Glücklicherweise lassen sich weder Recensenten noch Künstler, welche den Fortschritt als ihren Lebenszweck aufgestellt haben, durch das Geschrei der ewig Blinden verhindern, und Ihr Berichterstatter wird trotz allem Proteste fortfahren, freimüthig, aber „sine ira et studio" die Dinge hier zu beurtheilen, wie sie sind, und seine Meinung auszudrücken, wie diese Dinge eigentlich sein sollten.

Ich will über die letzten philharmonischen Concerte kurz ein allgemeines Urtheil fällen, und dies geht dahin, daß ein bemerkbarer Fortschritt, eine richtige Progression, Geschmack bei der Zusammenstellung der Programme, Läuterung des Geschmacks und des Publicums noch immer nicht in den Concerten zu finden sind. Zieht der eine Director vorwärts, so ziehen die anderen rückwärts; wird einmal eine Piece von Liszt gewagt, so muß eine alte Scharteke als Abkühlungsmittel gleich dahinter folgen, und wenn neue Sachen aufgeführt werden, so geschieht das nicht, weil man den Fortschritt will, sondern weil man aus Curiosität die Sachen auch ein Mal hören will, um dann die Achseln zucken zu können. Und auch so weit ist man nur mit Mühe gelangt. Deshalb beweisen die neuen Werke, welche aufgeführt werden, durchaus nichts für den Geschmack der Gesellschaft, und das Brüsten damit Europa gegenüber, ist nichts als ein hohles, plattirtes zur Schau Tragen von Gefüh-

len, die man nicht befolgt, lügnerische Eitelkeit und bloßer Humbug. Neu war die Brahms'sche Serenade Op. 16, welche geschmackloser Weise hinter die Schumann'sche D moll-Symphonie gestellt war, wodurch sie natürlich sehr an Eindruck verlor und im Allgemeinen nicht gefiel. Es scheint mir überhaupt fraglich, ob die Piece sich für ein großes Orchesterconcert eignet. Hr. Hartmann aus Berlin spielte die Liszt'sche Polonaise in E und den ersten Satz des Cmoll-Concerts von Beethoven mit ziemlich entwickelter Technik. (Die Polonaise ist von Carl Wolfram in Philadelphia mit vielem Glück gespielt worden.) Herr Goldbeck hatte zwei eigenthümliche Werke, zwei Charakterstücke, für Orchester mit obligatem Piano componirt, welche anspruchslos gegeben durch entschieden geistvolle Momente sich sehr empfahlen. Ob Hr. Goldbeck eine neue Kunstgattung schaffen will oder wird, will ich nicht entscheiden, indessen steht es fest, daß die Compositionen, und zwar namentlich die erste von beiden, sehr der Beachtung werth sind. Marschner's Vampyr-Ouverture wurde auch zum ersten Male gespielt, und zwar zum Gedächtnisse des Dahingeschiedenen, der sich jedoch für die Art der Ausführung sehr wenig bedankt haben würde, wenn er sie gehört hätte. Die Schubert'sche Symphonie wurde ohne Wiederholungen gespielt, und zum ersten Male der Orpheus von Liszt vorgetragen. Ich will bemerken, daß Herr Eisfeld die beiden letzten Concerte dirigirte und zwar mit mehr Ruhe und Auffassung, als in den früheren zu bemerken war. Hr. Bruno Wollenhaupt spielte mit großer Vollendung das Lipinski'sche (abgedroschene) Concert, welches von dem Directorium ausgewählt worden war. Hr. Richard Hoffmann spielte das Mozart'sche Concert Nr. 8. in D. — Hoffen wir, daß im künftigen Jahre die Concerte entweder besser werden, oder, wie beabsichtigt wird, eine neue philharmonische Gesellschaft gegründet werde, aus welcher die unsauberen Geister der jetzigen getrieben werden.

Die Herren Mills und Mollenhauer haben vier Soiréen gegeben, bei welchen Hr. Mills seine glänzende Technik zur Geltung brachte; die Programme nennen jedoch keine Meisterwerke. Mit Satter hat Hr. Mills unbedingt die erste Stelle als Salonspieler hier.

Die Thomas'schen Soiréen sind geschlossen worden, und sie haben sich nicht allein sehr gut pecuniär bezahlt, sondern sind immer mehr zu einer Institution geworden. Die Herren haben ein festes, großes und glänzendes Publicum, welches zugleich kunstverständig und in hohem Grade enthusiastisch ist. Ueber die Programme, die ich Ihnen bereits mitgetheilt habe, brauche ich kein Wort zu verlieren; ich glaube, daß in keinen Soirsen für Kammermusik irgendwo bessere Programme zu finden sind, und ich kann die Künstler ohne Uebertreibung die Apostel der neueren Richtung in Amerika nennen, um so mehr, als sie mit den größten Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt haben, bevor sie sich so feststellten, wie es jetzt der Fall ist. Schmähsucht und Mißgunst haben Thomas und seine Freunde nicht abgehalten, rüstig und furchtlos fortzuschreiten und gestützt auf das Bewußtsein ihres Werthes als Künstler sich hoch über der Gemeinheit ihrer Neider zu erhalten.

Theodor Thomas gab ein großes Concert, welches von der gesammten Elite englischer und deutscher Zunge als das glänzendste der Saison bezeichnet wird und zwar mit Recht. Das Programm war mit Rücksicht auf die Vorführung neuer Piecen zusammengestellt und brachte die Ouverture zum „fliegenden Holländer", die sämmtliche Musik zu „Struensee", die Schubert'sche Phantasie von Liszt arrangirt, die Moscheles'schen „Contraste" für acht Hände (und tausend Beine zum Davonlaufen) und den ersten Satz des Molique'schen Amoll-Concerts. Die Herren Mason, Mills, Goldbeck und Hartmann spielten das Pianoforte, Hr. Wollenhaupt das Molique'sche Concert ganz prächtig und mit feiner und geistvoller Auffassung.

Hr. Thomas dirigirte zum ersten Male in einem selbst von ihm gegebenen Orchesterconcert und kam, wie zu erwarten war, aus der Feuerprobe glänzend hervor. Der junge Künstler besitzt ein äußerst feines Gefühl und einen ästhetisch außerordentlich schön ausgebildeten Geschmack. Dazu kommt nun regelrechte Energie, Ruhe und Sicherheit und eine vollendete Beherrschung der Partitur. Ich will keine Vergleiche mit anderen Musikern ziehen, kann jedoch nicht umhin, zu erwähnen, daß Hr. Thomas die größte Allseitigkeit und eine Sicherheit besitzt, wie sie selbst bei erfahrenen Dirigenten selten vereint gefunden werden. Die Zukunft gehört dem jungen Musiker und durch ihn dem Fortschritt.

Der Pianist Gottschalk von Havana hat mehrere Concerte hier gegeben. Er ist principiell nicht so schlimm, als er factisch erscheint, und wenn er auch vollständig in die Süßlichkeiten und Flachheiten der modernen Salonpiecen versunken scheint, so ist ihm „die Geisterwelt" doch nicht verschlossen. Seine technische Fertigkeit mag nicht so solid sein, wie die anderer Pianisten, sie ist aber durchaus genial, und der Künstler weiß Effecte zu erreichen, an welche vor ihm kein Pianist gedacht hat. Eine zarte Natur, durchaus poetische Begabung, überraschend umfassende, wenn auch vielleicht nur encyclopädische Bildung und die Tournure des Mannes der feinen Gesellschaft tragen dazu bei, Gottschalk in dem Grade beliebt zu machen, in dem er es ist. Er wird vorläufig hier bleiben und im nächsten Winter der Anziehungskraft der Ristori und der Geschwister Marchisio den Rang streitig machen. E. R.

Aus Oldenburg.

Drei hiesige musikalische Institute gehören der Oeffentlichkeit an: die großherzogliche Hofcapelle, der Singverein und ein engerer Verein für Kammermusik. Die beiden erstern leitet der Hofcapellmeister A. Dietrich, zu letzterem gehören die HH. Concertmeister Engel I., Engel II., Hofmusici L. Ebert und F. Schmidt; außerdem betheiligt sich Herr Dietrich durch Uebernahme der Pianofortepartien. In besonderer Gunst steht die classische Musik, die seit vielen Jahren hier vorzugsweise sorgfältige Pflege fand; aber auch die Romantiker Weber, Spohr, Marschner, Mendelssohn, nicht minder Componisten der Jetztzeit, wie Gade, Rubinstein, Bargiel, J. Brahms haben Eingang gefunden; nur die neudeutsche Schule ist bis jetzt unberücksichtigt geblieben. — So brachte die Hofcapelle in diesem Winter Symphonien von Beethoven (in B und Fdur), Haydn (Bdur), Gade (Nr. 1.), Schumann (Dmoll), Brahms (Serenade in Ddur); Ouverturen von Mendelssohn (Meeresstille), Catel (Semiramis), Beethoven (Op. 115), Mozart (Zauberflöte), Cherubini (Abenceragen), Weber (Oberon); Concerte von Schumann (Amoll, vorgetragen von Frau Clara Schumann), Beethoven (Violinconcert, vorgetragen von Hrn. Concertmeister Engel), Spohr (Gesangscene, vorgetragen von Hrn. Hofmusicus Krollmann) und Concertino für Flöte (vorgetragen von Hrn. Hofmusicus Syvarth), Mozart (Symphonie concertante für Violine und Bratsche, vorge-

tragen von dem Hofmusicus Hrn. Schärnack und Capellmusicus Hrn. Schmidt II.); außerdem Solovorträge von Hrn. Hofopernsänger Dr. Gunz aus Hannover, von einem Dilettanten aus Bremen, einer angehenden Sängerin aus Jever, Herrn Director Behr aus Bremen und ein Violoncellconcert von dem hiesigen Hofmusicus Hrn. Ebert.

Wie sich das Orchester als ein sehr tüchtiges bei allen Concerten bewährte, so erfreuten sich auch die meisten Solovorträge eines allgemeinen Beifalls, besonders erregte das Spiel der Frau Clara Schumann und des Hrn. J. Brahms den seltensten Enthusiasmus. In den Abendunterhaltungen für Kammermusik hörten wir außer den Werken von Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn und Schumann die Bdur-Suite für Pianoforte von S. Bach und ein Quartett für Streichinstrumente von A. Dietrich. Letzteres fand als geistreich durchgearbeitetes, formell abgerundetes Werk wohlverdienten Beifall; da es binnen kurzem im Stich erscheinen wird, so machen wir Quartettvereine darauf aufmerksam. Leider waren wir verhindert, ein neues Quartett von Meinardus zu hören, welches beifällig aufgenommen sein soll. — Von dem Singvereine wurde aufgeführt: „Paulus" von Mendelssohn, das Weihnachtsoratorium von S. Bach, außerdem Mirjams Siegesgesang von Fr. Schubert, das Vaterunser von G. Jansen, ein Wanderlied von Meinardus, das Zigeunerleben von R. Schumann, Ave Maria von Brahms u. A. Die Solovorträge wurden übernommen von Frau Concertmeister Engel, deren lieblicher Sopran vom Prof. Götze ausgezeichnet geschult ist, und von Dilettanten. — Schließlich sei noch der ausgezeichneten Leistungen des hiesigen Hautboistencorps unter Leitung des Musikdirector Rößler Erwähnung gethan.

Als ein musikalisches Ereigniß kann der Besuch von J. Brahms Mitte März betrachtet werden. Seine Werke sind in den letztern Nummern d. Bl. einer ausführlichen Besprechung unterworfen, deshalb bemerken wir nur, daß das Publicum nach Aufführung der Ddur-Serenade für Orchester in einen nicht enden wollenden Applaus ausbrach, daß (was hier selten oder nie vorgekommen ist) der Componist mehrmals gerufen wurde, und daß Bekenner jeglicher Kunstrichtung diese Anerkennung theilten. Nicht allein die Serenade, sondern auch die Quartette für Pianoforte und Bogeninstrumente, die Variationen über ein Händel'sches Thema und das „Ave Maria" überzeugten bald das Publicum, daß hier ein jugendlicher Meister mit sicherer Hand das Steuerruder der Musik erfaßt habe und unbekümmert um jeglichen Wind die Bahnlinie verfolge, welche ihn sicher an das wahre Kunstziel führe. Schließlich fanden wir Gelegenheit, im Privatcirkel Brahms' jüngst erschienene Werke für Pianoforte, seine Variationen über ein eigenes und über ein ungarisches Thema zu hören. Wie bei den früheren öffentlichen Vorträgen bewies auch bei dem Vortrage dieser sehr schwierigen Compositionen Herr A. Dietrich seine glänzende Virtuosität als Pianist.

H. S.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. — Dreizehntes Concert des Dilettanten-Orchester-Vereins. — Dieser Verein, von dem wir erst kürzlich (in Nr. 23.) Lobenswerthes zu berichten hatten, entwickelt eine große Rührigkeit, vielen Fleiß und erfreut sich der offenbaren Theilnahme des hiesigen Publicums. Dies bewies wiederum die Matinée, welche er Sonntag den 22. Juni im überfüllten großen Saale des Schützenhauses veranstaltete. — Sie wurde eröffnet durch die Ouverture zu „Prometheus" von Beethoven, die im Ganzen recht gut, wenn auch noch etwas unruhig gespielt wurde. Es war, als wenn das Orchester insgesammt erst ein kleines „Kanonenfieber" zu überwinden hätte, — kein Wunder, da wir unter den Mitwirkenden nur Wenige bemerkten, die auf den Schlachtfeldern des Podiums schon die Seelenruhe erprobter Krieger sich erkämpft haben. Noch gerundeter und sicherer ging die zum Schluß aufgeführte Mozart'sche Symphonie (Cdur mit der Schlußfuge). Diese Leistung hat uns sogar überrascht. Daß natürlich der schwere letzte Satz noch Manches zu wünschen übrig ließ, namentlich in der Klarheit der Mittelstimmen, in der Präcision der Einsätze und Ruhe der Phrasirung, ist durchaus kein Tadel, wenn man bedenkt, daß man ein Dilettanten-Orchester vor sich hat. Manches handwerksmäßig abspielende Stadtorchester könnte sich den Eifer und die Pietät zum Muster nehmen, mit welchem diese kunstgebildeten Dilettanten ihre Aufgaben lösten, sowie die Empfindung, mit welcher z. B. der Adagio-Satz der Symphonie gespielt wurde.

Als Instrumentalsolist trat der Concertmeister des Vereins, Herr Advocat Kleinschmidt, auf. Er spielte die „Phantasie-Caprice" von Vieuxtemps mit Orchester und hatte sich damit eine sehr schwere Aufgabe gewählt. Es würde sich in keiner Weise geziemen, an diese Leistung den absoluten Virtuosen-Maßstab zu legen; wie sie anspruchslos gegeben ward, muß sie auch anspruchslos aufgenommen werden. Daß aber ein Dilettant überhaupt an eine solche Aufgabe, die jedem Virtuosen gehörig zu schaffen macht, sich nur wagen kann, bekundet schon tüchtiges Studium und große Liebe zur Sache. Vielleicht thäte man aber doch besser, weniger schwierige Stücke zum Vortrag zu wählen; ein Vieuxtemps'sches Concertstück tritt aus dem Rahmen der Leistungen, welche der Dilettanten-Verein sich als Ziel vorgesteckt hat, doch zu sehr heraus. Zugleich sei hier des Eifers und glücklichen Erfolges Herrn Kleinschmidt's als eines guten Concertmeisters anerkennend gedacht. Sein Violon-Solo wurde vom Orchester recht sorgfältig und eingehend accompagnirt.

Die Sängerin dieses Concerts war Fräulein Jenny Busk, jene junge Amerikanerin, die wir schon neulich im Orgelconcert (vergl. Nr. 25.) mit großer Theilnahme hörten. Frl. Busk hat sich unsere Sympathie auch diesmal zu erhalten gewußt. Ihre kleine, aber gut geschulte Stimme eignet sich freilich nicht zu Allem; sie muß ihre Programme mit Vorsicht zusammenstellen, um sich nichts zuzumuthen, was zwar an sich nicht über ihre Kräfte wäre, aber ihrem Timbre nicht gut steht. So diesmal das Frühlingslied („Durch den Wald, den dunkeln") von Mendelssohn; ein Lied, das (zwar nicht dem Lenau'schen Texte, aber der nun einmal beliebten Mendelssohn'schen Auffassung nach) siegesgewiß, lebensfrisch und muthig hinaus geschmettert werden muß, während Frl. Busk im Liede mehr zum Sentimentalen und Elegischen neigt. Vortrefflich lag ihr daher das liebliche „Schwedische Volkslied" von Berg, das Frl. Busk ganz reizend sang; ihre Beherrschung des piano war sogar meisterhaft. Als drittes gab sie das bekannte Taubert'sche Cabinets- und Dosenstück: das „Wiegenlied" („Mein Kindchen ist nicht dumm"), das in des Wortes verwegenster Bedeutung nicht todt zu machen ist, obgleich Jenny Lind, Johanna Wagner und viele Andere ihr Möglichstes dazu gethan haben. Wenn auch der Beifall diesem „Kinderliede" nie fehlt (schon weil es an das Muttergefühl sämmtlicher anwesender Familienbesitzerinnen siegreich appellirt), so war doch der Frl. Busk gespendete ein durchaus wohlverdienter. — Am Schluß des ersten Theiles sang Frl. Busk noch die Rossini'sche Arie aus „Semiramis". Das schwierige Concertstück gelang ihr vortrefflich; sie hatte Gelegenheit, hierbei ihre gewandte Coloratur zu entfalten, wie denn überhaupt derartige Concertarien Frl. Busk bei jedem Publicum aufs günstigste einführen werden. Nur mag sie sich hüten, ihrer Neigung zum Tremoliren nachzugeben. Ist das auch „italienisch", so ist es doch niemals schön. Frl. Busk wurde nach der Arie verdientermaßen gerufen.

Wir wünschen schließlich dem Dilettanten-Orchester-Verein das

beste fernere Gelingen. Möge er in seinen löblichen Bestrebungen nicht erkalten, dann wird er noch viel Gutes leisten und die allgemeine musikalische Bildung fördern und verbreiten helfen. Die Sympathie des Publicums und selbst das Interesse der Musiker sind ihm gewiß.

R. P.

Darmstadt. Die glücklichen Erfolge, welche Herr Hofrath Kette, Vorstand des musikalisch-akustischen Instituts zu München, durch die von ihm angewendete akustische Behandlung zur Veredelung des Tones aller Streich- und Saiteninstrumente erzielt hat, haben ihm längst schon die ehrendsten Zeugnisse der competentsten Kenner, an deren Spitze selbst Spohr stand, sowie vielfache Auszeichnungen von Höfen erworben. Wir halten es deshalb im Interesse der Kunst für geboten, die Erfindung des Herrn Kette immer mehr zur allgemeinen Kenntniß zu bringen, indem wir zugleich die Thatsache hinzufügen, daß demselben, nachdem er das Saitenquartett der Hofcapelle zu Darmstadt der erwähnten Akustisirung unterzogen, als Beweis der Anerkennung und Zufriedenheit von S. K. H. dem Großherzoge das Ritterkreuz des Verdienst-Ordens Philipp des Großmüthigen am 8. Mai a. c. verliehen worden.

L. S.

Löwenberg. Die hiesige Hofcapelle hat durch den Tod eines ihrer ausgezeichnetsten Mitglieder, des Violoncellisten Kammermusikus Oswald, einen schweren, fast unersetzlichen Verlust erlitten. Zu Ende der Concertsaison schon sehr leidend, begab sich der Verstorbene in die Wasserheilanstalt zu Lindenwiese, von wo er leider nicht mehr wiederkehren sollte; er unterlag daselbst den 29. Mai seinen schweren, körperlichen Leiden. Schüler des ebenfalls schon dahingeschiedenen ausgezeichneten Violoncellisten Menter in München, wird ihm die hohe, künstlerische Achtung aller Derer nachfolgen, welche seine glänzenden Eigenschaften sowohl als brillanter Virtuose, gediegener Quartettspieler, wie als gewissenhafter Orchestergeiger kennen zu lernen das Glück hatten; als Menschen zierten ihn Bescheidenheit, biederer und treuer Sinn!

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements. Wir sind jetzt in der Lage, die officielle Mittheilung machen zu können, daß Herr von Bronsart definitiv von der Direction der „Euterpe-Concerte" in Leipzig zurückgetreten ist. An seine Stelle wird der Pianist Herr Adolph Blaßmann — welcher bisher in Dresden lebte und u. A. den dortigen Dilettanten-Orchester-Verein dirigirte, — die Leitung der Euterpe-Concerte übernehmen. Herr A. Blaßmann wird dem entsprechend schon im Herbst nach Leipzig übersiedeln.

Hans von Bülow verläßt in diesen Tagen Berlin und begiebt sich für längere Zeit an den Rhein, theils zum Concertiren, theils zur Erholung. Er wird zunächst in Wiesbaden spielen und sodann Richard Wagner in Biberich besuchen.

Hans von Bronsart befindet sich mit Gemahlin gegenwärtig zur Cur in Ilmenau im Thüringer Wald.

Pauline Lucca, das enfant chéri des Berliner Opernpublicums, gastirt in Breslau. Sie trat zuerst in den „Hugenotten" auf.

Musikfeste, Aufführungen. In Berlin beabsichtigt man, zum Besten der Pestalozzi-Stiftung ein großes Concert unter Leitung der königl. Musikdirectoren Erk und Liebig am 28. d. M. zu veranstalten. Das Programm enthält u. A. Werke von Mozart, Beethoven, Weber und Wagner. Der Erk'sche Männergesangverein will Volkslieder singen.

Unseren Notizen über das letzte Niederrheinische Musikfest in Köln ist berichtigend nachzutragen, daß die von Hiller aufgeführte Composition („Die Nacht", Hymne von M. Hartmann) kein Manuscriptwerk, sondern als Op. 99. (Breslau, Leuckart) bereits erschienen ist. Im Wesentlichen der Sache ändert dieser Umstand natürlich nicht das Geringste. Das Gedicht von Hartmann wird sehr gelobt.

Am 13. Juni fand in der Kloster-Kirche zu Grimma eine Musikaufführung unter Leitung des Cantors Böhringer und unter Mitwirkung des Hrn. Hofopernsänger Weiß von Dresden, der Damen Streubel und Giesinger aus Leipzig und des Sängerchors der Landesschule statt. Zur Aufführung kamen: Mozart's „Requiem", Chöre von Hauptmann, Melchior Franck, und Arien von Mendelssohn (Paulus) und Bach (Pfingstcantate).

Auszeichnungen, Beförderungen. Die Großherzogl. weimarische Hof-Capell-Harfenistin, Frau Johanna Pohl, ist durch Ministerial-Decret vom 24. Juni zur Großherzoglichen Kammer-Virtuosin ernannt worden.

Neue und neueinstudirte Opern. In München sollte eine neue Oper von W. Jonker, „die beiden Foscari" (frei nach Verdi?) gegeben werden, stieß aber beim Einstudiren auf so große Schwierigkeiten bei den Sängern, daß man daran denkt, sie wieder zurück zu legen. — „Wer die Tochter haben will, muß der Mutter den Hof machen" — sagt ein triviales Sprüchwort. — Wer eine neue Oper aufführen will, muß vor Allen den Sängern den Hof machen — geht hieraus als Moral hervor.

In Karlsruhe sind die Opern „König Enzio" von Abert und „die Katakomben" von Hiller zur Aufführung in nächster Saison bestimmt.

Musikalische Novitäten. Carl Tausig hat zwei Hefte „Nouvelles Soirées de Vienne", in Form von Walzer-Capricen nach Motiven von J. Strauß herausgegeben (Wien, Haslinger). Sie bilden das Seitenstück zu den reizenden „Soirées de Vienne", in denen Liszt in 9 Heften (bei Spina) Walzer-Capricen nach Motiven von Franz Schubert schuf, die zu dem Graziösesten gehören, was dieser noch unübertroffene Meister der Transscription der clavierspielenden Welt geboten. Carl Tausig hat seinem genialen Vorbild aufs würdigste nachgestrebt und in einem wahrhaft mustergiltigen Claviersatz die gewählten Motive ebenso geistreich als wirkungsvoll verarbeitet.

Aus dem Nachlaß des in Rom verstorbenen Tonkünstlers Theodor de Witt aus Wesel, welcher sich mit königl. preußischer Unterstützung während einer Reihe von Jahren in Italien aufhielt, ist das Manuscript einer sorgfältig redigirten Sammlung der Motetten von Palestrina für den Staat erworben, und die Publication derselben durch Abnahme von 50 Exemplaren unterstützt worden, welche zur Vertheilung an öffentliche Anstalten bestimmt sind. Der erste Band ist vor Kurzem erschienen.

Literarische Novitäten. Zu den bekannten billigen „Katechismen" von J. J. Weber in Leipzig ist ein neuer von F. L. Schubert: „Katechismus der Musik-Instrumente" hinzugekommen. Eine glückliche Idee.

Von der zweiten Auflage der „Biographie universelle des musiciens" von Fétis ist soeben der dritte Band (Buchstaben D, E, F, G) in Paris erschienen. (In Leipzig zu beziehen durch Alphons Dürr.)

Todesfälle. Am 19. Juni starb in München der k. Hofsänger Leopold Lenz, ein in Süddeutschland beliebter Liedercomponist. Er war am 22. Juli 1804 in Passau geboren, 1824 wurde er als Baritonist in München für das Hof- und Nationaltheater engagirt und war 1839 bis 1856 Opernregisseur. Er war zugleich Professor am königl. Conservatorium für Musik und am königl. Wilhelms-Gymnasium in München. Lenz trat 1826 zuerst als Liedercomponist auf; allgemeiner bekannt wurden namentlich seine „Kinderlieder", nach Hoffmann von Fallersleben's Gedichten. Ein beliebter Liedertafel-Componist, wendete er sich später auch der Kirchenmusik zu. Sein Lehrtalent wird besonders gerühmt.

Leipziger Fremdenliste. — Herr A. Blaßmann aus Dresden war mehrere Tage hier anwesend. — Der Klavierlehrer Landwehr aus Brüssel befindet sich seit einiger Zeit hier zum Besuch.

Abfertigung des Herrn Jean Bott, Herz. S.-M. Hofcapellmeister.

Unsere als „grobe Unwahrheit" charakterisirten Mittheilungen in Nr. 17. und 21 d. Bl. hatten folgenden Sinn: Die Prüfung der Bott'schen Partitur durch beide Capellmeister sei nicht der alleinige Grund für die Annahme der Oper gewesen. Da bekanntlich bei uns, wie auch anderwärts, das rein musikalische Votum der Capellmeister für die Aufführung der Oper nicht wesentlich ist, so heißt das von Hrn. Bott behauptete „Stimmen beider Capellmeister für die Aufführung" nichts andres, als daß diese Herren sich schließlich der Aufführung nicht widersetzt haben, wohl wissend, daß es ihnen ohnedies nichts geholfen hätte. Positiv steht aber fest, daß die beiden Hofcapellmeister die Annahme der Oper „Assisi" nur des Librettos und nicht der Musik wegen empfohlen haben, und wer die hiesigen Opernverhältnisse genauer kennt, wird dieses Verfahren im Allgemeinen auch gerechtfertigt finden. Den Vorwurf „grober Unwahrheit" dürfen wir daher, insofern er gegen uns gerichtet war, als erloschen ansehen und ihn dem geehrten Hrn. Hofcapellmeister Jean Bott zurücksenden. Er befindet sich offenbar in großem Irrthum über seine Arbeit, das Urtheil des hiesigen Publicums, das Geschick seiner Oper und über die Wirkung uns zugeschleuderter Invectiven.

Berlin, den 19. Juni 1862. Th. Rode.

Wir sehen uns genöthigt, vorstehende Erklärung wesentlich verkürzt zu veröffentlichen, da wir zu dieser Controverse den erforderlichen Raum nicht mehr gewähren können, weshalb wir auch den Streit in d. Bl. als geschlossen erklären müssen. D. R.

LITERARISCHE ANZEIGEN.

Bei C. F. Peters, Bureau de Musique in *Leipzig* und *Berlin*, erschienen folgende

Compositionen
von
Wilhelm Speidel:

Op. 3. Bilder aus dem Hochlande. 6 charakteristische Clavierstücke. Heft 1. No. 1 Auf dem See (5 Ngr.), No. 2. Zwiegespräch (5 Ngr.), No. 3. Wasserfahrt (5 Ngr.), No. 4. Zur Kirmess (7½ Ngr.), No. 5. Nach Sonnenuntergang (7½ Ngr.), No. 6. Unwetter (10 Ngr.). Complet 1 Thlr.

Op. 5. Desgleichen Heft 2. No. 1. Morgenwanderung (7½ Ngr.), No. 2. Waldesrauschen (7½ Ngr.), No. 3. Auf der Alme (5 Ngr.), No. 4. Nächtliche Wasserfahrt (7½ Ngr.), No. 5. Der Maibaum (7½ Ngr.), No. 6. Am Bergstrom (7½ Ngr.). Complet 1 Thlr.

Op. 6. 3 Frühlingslieder v. E. Geibel. (Dem Dichter zugeeignet.) No. 1. Kein Stern will grüssend funkeln. No. 2. Tief im grünen Frühlingshag. No. 3. Nun der Lenz im Forste. 15 Ngr.

Op. 8. 4 zweistimmige Lieder mit Pianoforte: No. 1. Auf dem See, v. Fr. Beck. No. 2. Gebet, v. E. Geibel. No. 3. Die Nacht, die leuchtende Frühlingsnacht, v. Ed. Kauffer. No. 4. Morgenwanderung, von E. Geibel. 15 Ngr.

Op. 10. Sonate für Pianoforte und Violoncelle (Joseph Menter gewidmet). 1 Thlr. 25 Ngr.

Op. 11. Kleine Scenen. 6 Clavierstücke im heitern Ton. No. 1. Wiegenlied (5 Ngr.), No. 2 Mazurka (7½ Ngr.), No. 3. Glockentöne (5 Ngr.), No. 4. Frühlingseinzug (7½ Ngr.), No. 5. Sonntagmorgen (5 Ngr.), No. 6. Saltarello (12½ Ngr.). Complet 1 Thlr.

Op. 12. 6 Gesänge für 4 Männerstimmen. Heft 1. (dem Stuttgarter Liederkranz zugeeignet). No. 1. Morgenlied. No. 2. Heimlicher Liebe Pein. No. 3. Trinklied. Partitur u. Stimmen 1 Thlr. (Jede Singstimme einzeln à 5 Ngr.)

Op. 16. Desgleichen Heft 2. (der Münchener Liedertafel zugeeignet). No. 1. Waldnacht. No. 2. Der fahrende Student. No. 3. Weinlied. Partitur und Stimmen 1 Thlr. Jede Singstimme einzeln à 5 Ngr.)

Allen Männergesangvereinen,

welche auch dem heiteren Theile der Männergesangscompositionen einige Pflege angedeihen lassen, kann Unterzeichneter *Carl Appel's* „Spinnerlied" als eine schöne, sehr geschickt gearbeitete und den günstigsten Eindruck machende Composition empfehlen, nachdem dieselbe von der hiesigen Liedertafel, die dermalen unter seiner Leitung steht, mit dem besten Erfolg zur Aufführung gebracht worden ist. Text und Musik sind nicht trivial und doch höchst charakteristisch. Gewiss, diese Composition wird Glück machen.

Wurzen, den 18. October 1861.

J. G. Freyer, d. Z. Dir. der Liedertafel.

Im Verlage von C. F. KAHNT in *Leipzig* ist erschienen und in allen Buchandlungen zu haben:

Taschen-Choralbuch.
162

vierstimmige Choräle für häusliche Erbauung,
sowie
zum Studium für angehende Prediger und Lehrer
für
Orgel oder Pianoforte
von
Adolph Klauwell.

Op. 35. Preis 20 Ngr.

So eben erschien bei Unterzeichnetem:

Marx-Markus, Charles, Op. 6. 5 Morceaux de Salon (Chanson, Impromptu, Mazurka, Menuetto, Capricietto) pour Violoncelle avec Accompagnement de Piano. (Dédiés à S. A. I. le Grand-Duc Constantin Nicolaiewitch.) Cah. 1, 2 à 20 Ngr.

Leipzig, Mai 1862.

C. F. Peters Sortiment (A. Whistling).

☞ Durch jede Buch- u. Musikhandlung zu beziehen:

Goldenes
MELODIEEN-ALBUM
für die Jugend.

Sammlung der vorzüglichsten Lieder, Opern und Tanzmelodieen
für das
Pianoforte,
componirt und bearbeitet von
AD. KLAUWELL.

Band 1, 2 u. 3 à 1 Thlr. 6 Ngr.
NB. Der 4. Band erscheint in einigen Wochen!
Verlag von **C. F. Kahnt** in *Leipzig*.

Wichtige Neuigkeit für Clavierlehrer.

In meinem Verlage ist erschienen:

Führer
auf dem Felde der
Clavierunterrichtsliteratur
nebst
allgemeinen und besonderen Bemerkungen
von
Julius Knorr.

Preis 10 Ngr.

Leipzig. C. F. KAHNT.

Musikdirectorstelle-Gesuch.

Ein Musikdirector, welcher in allen Fächern des Dirigirens vollständig routinirt ist und seit Jahren durch die Leitung von Concerten, Opern und Kirchen-Aufführungen die besondere Achtung in seinen Wirkungskreisen sich erworben hat, worüber ihm noch besonders die empfehlendsten Zeugnisse von den bedeutendsten Männern der Kunst zur Seite stehen, wünscht, um einen noch regeren musikalischen Wirkungskreis zu erlangen, seine gegenwärtige Stelle mit einer anderen zu vertauschen. Gefällige Offerten werden unter „H. G." durch die Expedition d. Bl. erbeten.

Musiker-Gesuch.

Beim Musikcorps des Kgl. Hannoverschen 2. Infanterie-Regiments können verschiedene Musiker, namentlich ein Posaunist, ein Fagottist und ein Clarinettist, sofort günstige Engagements finden. Reflectirende wollen sich baldigst wenden an den

Musikmeister **Kattendorf** in Celle.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.